مجلة النقد الأدبي

فصول

مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد

سلطة الجذور

الذات والعالم والمطلق

ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية

بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

نص وقراءتان: وكالة عطية
بين لسان الورق والمهمشين روائيا

محفزات السرد والنص الباطن فى سيرة الظاهر بيبرس

البنية اللسانية والخطاب فى سيرة بنى هلال

شخصية العدد: سهير القلماوى فى شهادتين

العدد ٦٠ / صيف ـ خريف ٢٠٠٢

فصــــول

مجلــة النــقــد الأدبـــى
علمــية محكـــمة

محور العدد :

الثقافة الشعبية والحداثة

مجــلة فصــلية تصـــــدر عن الهــيئة المــصرية العــامة للكــتاب

العدد رقم ٦٠

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب IBM ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

فى هذا العدد

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ٢ دينارا ــ السعودية ٢٠ ريالا ــ سوريا ١٠٠ ليرة ــ المغرب ٢٠ درهما ــ سلطنة عمان ٣ ريالا ــ العراق ٢ دينارا ــ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ــ البحرين ٢ دينارا ــ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريالا ــ الأردن ٢ دينارا ــ قطر ١٥ ريالا ــ غزة / القدس ١ دولارا ــ تونس ٥ دينارا ــ الإمارات ١٥ درهما ــ السودان ٥٠ جنيها ــ الجزائر ١٥ دينارا ــ ليبيا ٢ دينارا ــ دبى / أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠جنيها + مصاريف البريد ٦ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ــ ٣٠ دولارا للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ــ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ــ ١٦دولارًا)
السعر : خمسة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول ــ الهيئة العامة للكتاب ــ كورنيش النيل ــ رملة بولاق ــ القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ ــ ٥٧٧٥٠٠٠ ــ ٥٧٧٥١٠٩ ــ ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ ــ ٥٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الالكترونى: fossoul٢٠٠٢ @ yahoo. com

"الحداثة مشروع غير مكتمل" ـ هكذا توصل "هابرماس" عبر استقرائه لتلك المسيرة الفكرية والفنية الهائلة التى شكلت تجربة الحداثة الغربية، ولست أورد جملته المركزية تلك مستهلا بها هذه الكتابة تأكيدا لها أو حتى تحاورا معها، وإنما أوردتها كى أطرح تصورا مماثلا بدرجة ما لمنطقها الفكرى، فإذا كان المفكر الألمانى الشهير قد رأى فى حداثة الغرب بكل تحولاتها المعرفية والتقنية وتبدلاتها فى أبنية الدولة والعلم والقانون والفرد والجماعة والمؤسسة. رأى فى كل ذلك مشروعا غير مكتمل، فكيف نرى نحن الحداثة العربية التى بدأت وامتدت على مدار قرنين، وشهدت بدايات لامعة وبشائر بارقة ثم انتكاسات جذرية وتراجعات فاجعة، جعلت بعضا من المفكرين يرون أن الحداثة العربية ليست فقط مشروعا غير مكتمل، ولكنها مشروع لم يبدأ أصلا.

لست قطعا مع هذه الرؤية التى أرى فيها ـ رغم استنادها إلى وقائع وتصورات هامة ـ شططا فكريا يهدر حركة التاريخ حتى ولو بدت منتكسة، وحسا يائسا يبطل التقدم حتى لو كان ساكنا أو متراجعا.

لقد تواترت إلىّ هذه الأفكار، وأنا أتأمل القضية التى اتخذتها المجلة محورا لها هذا العدد: الثقافة الشعبية والحداثة، متصلة بذلك مع المحاور السابقة التى سعت إلى تأصيل منهج التساؤل والاشتباك مع القضايا الحية فى الواقع والتاريخ معا.

إن المحور، هنا، يثير لدىّ ملاحظتين وسؤالا: تتمثل أولى الملاحظتين فى كون الحداثة تُطرح دائما باعتبارها عملا نخبويا، نوعا من التأويل الذاتى للعالم يتجسد فى أعمال فكرية وفنية معينة على نحو بدت معه بناء فوقيا لا يمسّ الهياكل والجذور. الملاحظة الثانية هى أن الثقافة الشعبية تطرح ـ نقيضا للحداثة وبديلا لها أحيانا ـ باعتبارها مستودعا أثريا لكم هائل من المعتقدات والموروثات والأشكال المادية والخبرات المختزنة، على نحو يجعلها مكونا ثابتا للجماعة وإطارا لها، مجردا عن فعل التاريخ ومفارقا لتغيراته. أما التساؤل، فهو: كيف صيغت فى التجربة العربية، وفى الممارسة العملية، العلاقة بين الحداثة والثقافة الشعبية؟

لا أود الاستطراد كثيرا، فالتساؤل ماثل ليس فقط فى الفكر النظرى والأعمال الإبداعية، ولكن فى الحياة اليومية والممارسات الاجتماعية، والقضية حاضرة فيما نحياه وليس فقط فيما نفكر فيه، وإن ظلت الكثرة من أسئلتها مؤجلة، ومعلقة.

سمير سرحان

يسعى هذا العدد لتقديم قراءات متنوعة فى الثقافة الشعبية والحداثة، وتقارب هذه القراءات قضايا الإنتاج الإبداعى للسير والموروثات من زوايا مختلفة.

وبما أن التفاعل بين الثقافة الشعبية والحداثة قد سيطر على المشهد الفكرى فى النصف الثانى من القرن العشرين، فقد كان من الطبيعى أن تسعى مجلة فصول إلى تخصيص محور لدراسة مسارات وتحولات الخطاب النقدى المتعلق بهذه الإشكالية، بحيث يستجيب للأسئلة والمنظورات الثقافية والمعرفية المرتبطة بالموضوع المطروح. ويرصد بعض التوجهات التى قد تساهم فى رفع الكثير من الالتباسات المرتبطة بدعاوى وأطروحات شائكة مما يساعد على بلورة صيغ ثقافية غير منعزلة عن سياقاتها ولا عن إطارها المنهجي.

والطرح الموجود يطمح إلى التعرف على كيفية تشكل الحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التى تحجب النص وتحول دون معرفته، ولذلك لا تنطلق بعض الدراسات من القطيعة مع قراءات أخرى سابقة ولكنها تبدأ بالمألوف لتستخرج منه إمكانات واعدة، فيما تبدأ دراسات أخرى من مناهج حديثة ساعية لتأصيلها بالتطبيق على القديم، وقد تمزج بعض الدراسات بين المناهج القديمة والحديثة، ولكن يجمع بين هذه وتلك الرغبة المشتركة فى الانطلاق نحو آفاق جديدة ساعية نحو تحاور واع مع القضايا الراهنة. وقد رأينا أن نركز فى فعاليات ندوة العدد على تجلّيات الثقافة الشعبية فى فنون الأداء والكتابة الحديثة من خلال العلاقة بمستويات اللغة والخطاب والمجتمع وأيضا من خلال العلاقة بالنخبة والدولة والموروثات الجماعية وصورة الذات عن نفسها وعلاقتها بالآخر.

والقراءة الجديدة تهدف إلى التعرف على الإبداع الماضى بوصفه مدخلا ضروريا لتمثل الحاضر. وفى الوقت نفسه تلفت الأذهان إلى ثراء ذلك التراث وتراكيبه وأشكاله. ومثلما كان يقال عن الشعر ديوان العرب، يمكن القول بتعبير مماثل إن الثقافة الشعبية هى ديوان الوعى الجمعى لدى العرب، ولذلك نلاحظ أن العقول المتعاقبة التى درست السير والموروثات وبحثت فيها

عن جوانب دلالية وجمالية لم تتوقف قط ولم تقتصر على عصر دون آخر. وقد حفرت الدراسات الشعبية ـ خاصة بعد مغامرة الرواد أمثال سهير القلماوى وعبد الحميد يونس وزكريا الحجاوى وأحمد رشدى صالح ـ لنفسها منهجا مبنيا على البحث والتجديد المستمرين.

إضافة إلى كل ما تقدم، فإننا نعتقد أن متغيرات أخرى تتعلق بالتاريخ والسياسة والاستراتيجية تدعو إلى تجاوز الكثير من آليات التعامل النقدى الحالى، فلا يعقل فى ضوء التحولات التى عرفها العالم اليوم والتى أوصلتنا إلى ما أصبح يعرف بالعولمة أن نظل غير قادرين على استيعاب المتغيرات التى جرت والتى ما تزال تجرى أمامنا، ولذا فتعميق المرجعية والإشارة إلى مختلف التيارات الفكرية التى ساهمت فى وضع اللبنات لجملة من الطموحات والتصورات، والحوافز يمكن أن يجعلنا نـدرك العلاقة القائمة بين هذه المرجعيات وبين فضاء الصراع الثقافى .

ونستهدف، مع محور هذا العدد خاصة، بحث الظواهر فى امتدادها التاريخى وتشكلها الراهن بحيث لا تبدو فعلا ماضويا ولا مجرد رصد لواقع متغير.

وقد استحدثنا منذ العدد الماضى بابا استهلاليا يتناول حدثا هاما أو وضعا تاريخيا تسعى المجلة إلى تأكيده: واقعا ودلالة، وفى هذا الإطار، نشرنا فى استهلال العدد الماضى (٥٩) مقالا عن "الفلسطينى الذى فينا" وفى هذا العدد، ننشر عن "مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد"، بالاضافة إلى استحداث باب آخر هو "آفاق" نتابع فيه الابداع المتدفق على الساحة العربية بشكل يسمح للمجلة أن تواكب حركة الفكر فى انسيابها الخصب، ونأمل أن يتواصل الحوار...

هدى وصفى

هذا العدد : الثقافة الشعبية والحداثة

فى بحث لافت ضمن الأبحاث المنشورة فى هذا العدد، يختار كاتبه: عيد بلبع عنوانا دالا هو "سلطة الجذور" متتبعا الأثر السلبى للنحو على البلاغة العربية، غير أن العنوان بذاته يمكن أن يكون استهلالا لطرح كثير من القضايا الشائكة والأسئلة الغائبة، وذلك لأن سلطة الجذور - بالمعنى الاجتماعى والتاريخى وليس فقط بالمعنى اللغوى - سلطة قائمة ومهيمنة فى كثير من الرؤى والممارسات الثقافية العربية، والعنوان كذلك يمكن أن يصلح مدخلا للقضية التى اتخذناها محورا لهذا العدد، وهى الثقافة الشعبية والحداثة. ولسنا نطرح هنا العلاقة بين الثقافة الشعبية والحداثة بإطلاق وإجمال، ولكننا معنيون بتلك العلاقة على مستوى الصياغات والأشكال الفنية والتأصيل العلمى للمفاهيم والمصطلحات والمصادر "الأساطير - السيرة - المعتقدات - الأدب الشفهى". وفى سياق ذلك، تعددت الأسئلة ونقاط البحث: ما هى تجليات الثقافة الشعبية فى فنون الأداء والكتابة الحديثة؟ وما العلاقة بين الحداثة والثقافة الشعبية عبر مستويات اللغة - الخطاب - المجتمع؟ وكيف يمكن مقاربة العبارات المصكوكة "الكليشهات" عبر المناهج الحديثة وخاصة التحليل السيكولوجى - نظريات القراءة - النقد الثقافى - تحليل الخطاب. ثم ما الأشكال الفاعلة للثقافة الشعبية الآن، ومجددا: الثقافة الشعبية وعلاقتها بالنخبة والدولة القومية، وعلاقتها الآن بوسائل التحديث المعلوماتية وسوق المجتمع الاستهلاكى؟

تعددت الأسئلة ونقاط البحث كما سبقت الإشارة، على نحو يجده القارئ مترددا ومثيرا لاستجابات وتحليلات فكرية متعددة فى ندوة العدد، ويجده أيضا حاضرا فى الأبحاث والترجمات والدراسات. ففى بحث وليد منير "الذات والعالم والمطلق" فحص عميق للرؤية الصوفية وتجسداتها فى النصوص الشعرية والروائية. الصوفية هنا مكون أساس من مكونات الجماعة وثقافتها، إدراكها لذاتها ورؤيتها للعالم، صانعةً مزيجا من الخصائص الشعبية والرؤى المجردة، يدرسها الباحث عبر مجموعة من العوامل المتداخلة: المخزونات الثقافية المترسبة فى ذاكرة المبدع، المثيرات الكامنة فى طبيعة الموضوع الإبداعى، الخصائص الغالبة على اللغة الشخصية، الفضاء التناصى الذى يتحرك فيه المبدع بصدد موضوعه، آليات التفاعل الخفى بين تجربة المبدع الحياتية وموضوعه فى لحظة الإبداع.

هكذا - عبر هذه المحاور - يركز البحث على ثلاثية: الذات، العالم، المطلق، ويدرجها ضمن تجسدات الرؤية الصوفية وتنويعاتها، فيما يفحص صامولى شيلكه موضوعا مغايرا فى بحثه الذى ترجمه إبراهيم فتحى، طارحا سؤالا أساسيا: ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية؟ ومنطلقا من أن الشعبى مقولة بنيت أساسا على العلاقات الرمزية بين الثقافة الرفيعة والهامشية ولا يمكن الاقتصار فى وصفها على مقولات البنية الاقتصادية والاجتماعية وحدها. ولتحليل هذه العلاقات الرمزية يستخدم الباحث مفاهيم بيير بورديو عن البنى الرمزية للحيز الاجتماعى، عن الاستعداد الجسمى والتطبع، والعلاقة بين الطبقات الاجتماعية والأحكام الجمالية.

وفى هذا السياق من المهم إبراز أن لفظ "شعبى" عموما وتعبير "معتقدات شعبية/ دين شعبى" خصوصا، على الرغم من أنهما يستعملان لدى كل طبقات المجتمع المصرى، هما تصنيفان أنتجتهما الخطابات السائدة. فالذين يدرسون ويصنفون ويصفون الثقافة الشعبية ليسوا من "الطبقات الشعبية" إنهم صحفيون ومثقفون وأنثروبولوجيون وعلماء دين وسياسيون..إلخ. وبالنسبة إليهم يكون الدين الشعبى آخر ثقافيا واجتماعيا. وغالبا ما يتعاملون مع هذا الآخر الثقافى والاجتماعى على نحو منفصل. ولا تظهر الثقافة الشعبية كدائرة متميزة إلا من خلال هذه النظرة الجازمة المعتمدة من موقع مسيطر.

ويستند البحث، كما هو واضح، على مفاهيم بورديو خاصة تلك المتعلقة بالطبقة الاجتماعية، فهي ليست ـ وفق تحديد المفكر الفرنسي الراحل ـ مجموعة ذات وجود جوهرى، بل هى تصنيف منطقى مشروط مبنى على مجموعة ذات وجود جوهرى، ومفهوم التطبع فى هذا السياق مركزى، وهو الاستعدادات المميزة، والمخططات السابقة للمفهومات التى هى أساس الحس بالتمايزات الطبقية.

لقد برز العمل الواسع النطاق الذى أنتجه بيير بورديو ـ كما يرصد أحمد حسان فى ترجمته المتميزة: بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها ـ خلال العقود الثلاثة الماضية بوصفه واحدا من أكثر مجموعات النظرية الاجتماعية والبحث الاجتماعى خيالاً وخصوبةً فى حقبة ما بعد الحرب. وبعد فترة كمون طويلة، أخذ تأثيره يتزايد بشدةٍ ويتسع باستمرار ـ عبر التخصصات، من الأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والتربية إلى التاريخ، واللغويات، والعلم السياسى، والفلسفة، وعلم الجمال، والدراسات الأدبية. وجغرافياً من جيران فرنسا الأوربيين إلى أوربا الشرقية، والدول الاسكندنافية، وآسيا، وأمريكا اللاتينية، والولايات المتحدة. ويشكل عمل بورديو ـ شبه الموسوعى ـ تحدياً متعدد الجوانب للتقسيمات الراهنة ولأنماط التفكير المقبولة فى العلم الاجتماعى بفضل تجاهله التام لحدود التخصصات، وبفضل المدى الاستثنائى لاتساع ميادين البحث المتخصص التى يعبُرها (من دراسة الفلاحين، والفن، والبطالة، والتعليم، والقانون، والعلم، والأدب إلى تحليل القرابة، والطبقات، والدين، والسياسة، والرياضة، واللغة، والإسكان، والمثقفين، والدولة)، وبفضل قدرته على المزج بين تنويعةٍ من الأساليب السوسيولوجية، من التقارير الإثنوجرافية المرهِقة إلى النماذج الإحصائية، إلى الحجج الميتا نظرية والفلسفية المجرَّدة.

بحث "عيد بلبع" الذى أشرنا إليه يستعرض ويحلل الآراء المختلفة فى العلاقة بين النحو والبلاغة، ويبحث الأثر السلبى للنحو على مستويين: الأثر السلبى الكلى والأثر السلبى الجزئى. الأثر السلبى الكلى هو الذى يحكم التصوراتِ النظرية الكلية ، ويتعلق بمنطلقات الرؤية البلاغية فى تصنيف الظواهر وتقعيد القواعد ، ثم يُشكل مسار الدرس البلاغى ، وقد جاءت الآثار السلبية الجزئية ـ فى بعض الأحيان ـ تعكس بعض مظاهر هذا الأثر الكلى . أما الأثر السلبى الجزئى فهو الذى ينحصر فى معالجة بعض الجزئيات فى الظواهر البلاغية، ويتعلق بسيطرة آليات علم النحو وإجراءاته فى تتبع بعض الظواهر البلاغية.

فى دراسته عن "صرعى الغوانى والأغانى والحب والخمرة" ينطلق "سعود الرحيلى" من عبارة محددة، هى عبارة "صريع الغوانى" التى أطلقها هارون الرشيد على مسلم بن الوليد. وصارت لقبا عرف به هذا الشاعر، وهى العبارة التى اشتقها الخليفة أو ولدها من بيت مشهور لجرير يقول فيه عن الغوانى: "يصرعن ذا اللب".. ويجرى الباحث تحويرا مستفيدا فيه من آلية التناص ويطلق على الشعراء الذين يدرسهم تسمية دالة هى "صرعى الأغانى" مركزا على مفهوم معين للتناص، يستبعد، ابتداء، المحاكاة المقتدية ويحصر التناص فى المحاكاة الساخرة أو الطريفة، لأن هذا التصور للتناص هو الذى يشكل آلية إبداعية لتوليد الثقافة والفكر والأدب. كما يرى الباحث من ناحية أخرى أن الدائرة الخطابية التى يقع فيها التناص أوسع من أن نحصرها فى الكلمة المفردة أو العبارة القصيرة، فالتناص قد يقع فى أطر وسياقات شعرية برمتها.

بالإضافة إلى تلك التحديدات النظرية، يشتمل العدد على دراستين تفحصان السيرتين الكبيرتين: الهلالية والظاهر بيبرس، بمناهج نقدية حديثة، يقرأ "محمد منصور أبا حسين" سيرة الظاهر محاولا اكتشاف محفزات السرد والنص الباطن والتاريخ المتخيل مركزا على الوسائل القصصية التى يتأسس عليها السرد مثل الدوافع والمحفزات التى تحركه فى مساراته المختلفة. وقد اختار الباحث سيرة الظاهر بيبرس لتكون موضوع هذه الدراسة لأسباب عدة. فهذه السيرة، إلى

جانب أنها لم تدرس نصيا فإن بطلها بيبرس كان موضوعا لسيرتين إحداهما تاريخية والأخرى شعبية، مما يضعه فى مكان شيق بين التاريخى والتخيل الفانتازى. وكما هو حال السير الشعبية الأخرى، فإن لهذه السيرة نسخا ومخطوطات وطبعات متعددة. وسوف يؤدى تحليل دوافع المتخيل السردى سيميائيا إلى اكتشاف نص باطن لهذه السيرة يتلاءم مع الدوافع والأغراض العملية التى ألفت من أجلها هذه السيرة.

ويبحث عبد الجليل مرتاض سيرة بنى هلال عبر مستويين: البنية اللسانية والخطاب، ويختار نماذج نصية يقاربها متسائلا: ما هى القراءة اللسانية العلمية التى نعامل بها النموذج النصى؟ هل ننظر إليه على أنه إشارة لسانية ذات قصد تواصلى بين دالها ومدلولها؟ أم على أنه مؤشر مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة.. فإن الذى لاشك فيه أننا أمام نص بكر يتقاطع فيه المجهول بالصريح، واللامدرك، وقراءتنا، كما يرى الباحث، ينبغى أن تتفاعل معه بشكل متواز من الخارج كلما رغبنا فى صد المجهول وبيان المرئى من اللامرئى أو الحقيقة من الخيال، لأن هدف الرواة أو المؤلفين جميعهم لقصة بنى هلال هو تحويل مجتمع بدائى ذى دلالة منسية فى طى مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربى متحد متحضر فى سيادته ذى دلالة حاضرة، حاول هؤلاء أن يجسدوها فى الامتياز الطبقى الاجتماعى داخل نظام دينى وسوسيو ـ ثقافى جديد حتى يعيش هذا المجتمع آنيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها.

ومن السيرة بطابعها التاريخى والجماعى إلى المسلسل التليفزيونى بطابعه الحديث والاستهلاكى، حيث تترجم خالدة حامد دراسة هامة لأين آنغ تتناول "دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية" محللة فيها رسائل ثلاث فئات من مشاهدات هذا المسلسل: الكارهات والمحبات والساخرات. وفى تلخيص دال لنتائج تحليل الرسائل، تتوصل الباحثة إلى أن الأيديولوجيا الشعبوية لا تكون قابلة للتطبيق على أهداف صناعة الثقافة التجارية واهتماماتها وحسب، بل ترتبط مع ما أطلق عليه بورديو اسم " الجمالية " الشعبية ... أى الجمالية التى هى نقيض النزعة الجمالية البرجوازية التى يتم فيها الحكم على موضوع فنى إنطلاقاً من معايير شكلية ومعممة للغاية، تخلو تماماً من أية عواطف أو متع ذاتية. ومن ناحية أخرى. لا تنطوى " الجمالية " الشعبية على أحكام راسخة بخصوص نوعية النتاجات الثقافية. بل تتميز هذه الجمالية بطابعها التعددى والاشتراطى لأنها تعتمد مقدمة منطقية تقول أن دلالة الموضوع الثقافى تختلف من شخص لآخر ومن موقف لآخر؛ إنها تعتمد تأكيد استمرارية الأشكال الثقافية والحياة اليومية، وعلى رغبة بالمشاركة راسخة الجذور، وعلى الالتحام العاطفى. وهذا يعنى، بعبارة أخرى، أن ما يهم الجمالية الشعبية هو الاعتراف بالمتعة، وأن المتعة مسألة شخصية. وطبقاً لما ذكره بورديو تكون الجمالية الشعبية مرتكزة فى الحس المشترك بشدة، وكذلك فى الطريقة التى يتمكن بها عامة الناس من مقاربة الأشكال الثقافية للحياة اليومية. وهكذا تفحص الدراسة المسلسل من منظور المشاهد وتربطهما معا بمنطلقات الثقافة الجماهيرية وتوجهاتها الجمالية.

علاء عبد الهادى فى بحثه عن الشعرية المسرحية يحلل مجموعة متنوعة من عروض مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى عبر دورات متعاقبة، ويتوصل إلى أن الشعرية المسرحية المعاصرة تحاول الهرب من تثبيتها بصفتها مرحلة، وتراوغ بحركتها أية محاولة للقبض التنظيرى، عن طريق تبديلها الدائم لموقعها الذى يحدد إحداثياته موقفها من الأشياء، معادية لكل ما يسبب رصيدا تراكميا على المستوى الجمالى. الأمر الذى يضعف معدل التكرار الأسلوبى فى تجلياتها إلى الدرجة القصوى، ويجعلها عصية على التجريد والتنظير.

ومن الشعرية المسرحية المعاصرة. إلى التراث وخاصة فى نصوصه الحجاجية، حيث يبنى محمد العبد بحثه على سبعة عشر نصا حجاجيا: خمسة نصوص قديمة والأخرى من العصر الحديث. تختلف هذه النصوص فى موضوعات الحجاج: موضوعات اجتماعية ومكاتبات رسمية، وموضوعات دينية، وفكرية، وأدبية، وسياسية. ومن تلك النصوص ما تمتزج فيها الموضوعات وتتداخل؛ كالحجاج السياسى من منظورات دينية. أصحاب تلك النصوص مختلفون فى أساليبهم ومشاربهم الثقافية ومنطلقاتهم الفكرية. يعطى ذلك كله فرصة أكبر لاستقاء معلومات أوفر عن تفاوت البنى الحجاجية بين تلك النصوص على نحو أو آخر، كما يفسح المجال لاستكشاف الوسائل المختلفة التى توسلت بها للإقناع والاستمالة.

اتصالا مع النص الحجاجى القديم، يشتبك فكرى الجزار مع نص إشكالى، وهو نص عفيفى مطر ليدرس ثنائية الشعرى والمقدس القائمة على تصور مركزى للذات أراد أن يقطعها عن الأيديولوجى — وهو ما كان انحيازا جماليا سائدا فى مقاربة اللحظة التاريخية — فبنى تصوره على أساس من المقدس بديلا من الأيديولوجى، وعملية الاستبدال هذه على قدر كبير من الأهمية نظرا لاعتبارين :— الأول : ويخص النص نفسه ، نظرا للفاعليات النصية غير المتناهية التي لا تكاد تفتقر إليها أصغر وحدات خطاب المقدس . والآخر : ويخص القراءة ، فوحدات خطاب المقدس ذات كفاءة تأويلية غير محدودة حتى لا يكاد يفلت منها شىء أو تصور .

فى باب: "نص وقراءتان" نختار نصا مركزيا فى إطار التجربة الإبداعية لكاتبه، هو نص "وكالة عطية" لخيرى شلبى، وهو منهج سوف نتبعه لاحقا بحيث نتناول النصوص الأساسية فى الرواية والشعر والمسرح، وندرسها عبر قراءتين علميتين فضلا عن رؤية كاتب النص لعمله الإبداعى وتجربته فى الكتابة. فى قراءته اللافتة للرواية، يرى "سيد إسماعيل" أن النظر إلى رواية "وكالة عطية " من منظور "الشفاهية والكتابية " ، لا يتم طرحه بوصفه حلا لمشكلة الرؤية الأحادية للمركز النقدى، تلك الرؤية التى تتلبس المناهج النقدية الواقعة فى مجال تأثيرها ، ذلك لأن "الشفاهية والكتابية" ليست مدرسة نقدية أو منهجا نقديا مثل الشكلانية الروسية أو المنهج البنيوى اللغوى أو البنيوية التوليدية أو مناهج علم اجتماع الأدب..إلخ، وبالتالى يعفى منظور "الشفاهية والكتابية " نفسه من الدخول فى حلبة صراع المناهج والمدارس النقدية لاحتلال المركز النقدى، ليبقى حليفا مساعدا للجميع على اعتبار أن " الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه فى تلك المدارس النقدية ،وربما يسهم فى الوصول لأطروحات جديدة".

فى القراءة الثانية التى يقدمها "أمجد ريان" تحليل لمستويات متعددة فى بناء النص. وتوصيف مجمل للغة، حيث يراها الناقد لغة حسية مشبَّعة بالروح العاميَّة حتى فى ألفاظها الفصيحة ، والأدق أن نقول إن التفكير فى النص هو تفكير عامى بالأساس ، فالكاتب نفسه ، فى أثناء تأليفه لنصه ،كان يفكر بالعامية لا بالفصحى ، وهذا من شأنه أن يسبغ الروح العاميَّة على عمله ، حتى فى العبارات التى يستخدم فيها الألفاظ الفصيحة . واللغة البسيطة تفيد المنطق الكلى الذى يسيطر على هذه الكتابة، منطق إثارة الروح الشعبية ، والفانتازيا الشعبية.

ويأتى خيرى شلبى فى "كتابة على الكتابة" ليرصد سيرة المكان والتاريخ الشخصى والوقائع والتحولات الذاتية والاجتماعية، بحس إبداعى وإنسانى شفيف يتأمل ويصوغ ما أسماه "نبالة الطين والقاع" لنكتشف معه امتلاء القيعان المنسية بالقيمة والتواصل، وتوهج الطين بالحياة. وهكذا ـ فإن القراءتين تبحثان الأبنية والدلالات فيما يكشف مبدع النص آليات الكتابة وسيرتها معا.

الرائدة الكبيرة التى نالت معها المرأة العربية مكانا، واكتسبت بها مكانة: سهير القلماوى التى كانت أول امرأة تحصل على الدكتوراة، وكذلك كانت من أوائل دارسى الأدب الشعبى ومنظريه، لانختارها لتكون شخصية العدد فحسب، ولكن نختارها لتؤكد معها المجلة شخصيتها ودورها. اثنان من تلاميذ سهير القلماوى، هما عبد المنعم تليمة ، وشمس الدين الحجاجى، درسا على يديها وجلسا إليها وعاشا ألق الريادة وزمنها الدائم. وهما الآن بدورهما أستاذان لهما حضور ثقافى وعلمى رفيع، يكتبان من موقع الشاهد والمريد. ويستعيدان الأستاذة: السيرة والبصيرة.

التحرير

من المحاور القادمة :

- الثقافة وثورة يوليو .
- ثقافة الصـورة .
- النظريـة الأدبيـة: إلى أين؟

● الملخصات:

النص الحجاجي العربي: دراسة في وسائل الإقناع/ سُلطة الجذور: الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغي، سلْطَةُ النَّحْو/ الذات، والعالم، والمطلق: تنويعات الرؤيا الصوفية في الأدب العربي الحديث / صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم / ما الشعبي في المعتقدات الشعبية ؟ / دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية / وكالة عطية : لسان الورق / المهمشون : روائيا / الشعري والمقدس: في إبداع محمد عفيفي مطر، قراءة لديوان: "والنهر يلبس الأقنعة" نموذجا / مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس / البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال (قصة جابر وجبير) / الشعرية المسرحية المعاصرة: حول سياسات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي.

● التعريفات:

إبراهيم فتحي / أحمد حسان / أمجد ريان / خالدة حامد / سعود الرحيلي / سيد إسماعيل ضيف الله / صامولي شيلكه / عبد الجليل مرتاض / علاء عبد الهادي/ عيد علي مهدي بلبع/ كامليا صبحي/ محمد منصور أبا حسين / محمد العبد / محمد فكري الجزار / نسيم مجلي / وليد منير.

● الدراسات:

النص الحجاجى العربى
دراسة فى وسائل الإقناع

محمد العبد

يميز فى نظرية أنواع النصوص بين أنواع ثلاثة كبرى هى: النص السردى، والنص الوصفى، والنص الحجاجى (أو الجدلى). وهذه الدراسة تعالج النص الحجاجى العربى من زاوية الوسائل المنطقية الدلالية ـ من ناحية، والوسائل اللغوية الأساسية من ناحية أخرى. تلك التى يتخذها ذلك النص لإقناع المستقبل بالقضايا ووجهات النظر من حيث إن الإقناع هو مركز العملية الاتصالية بين منشئ النص الحجاجى ومستقبله، وهو غرضه الذى ينعكس ـ بدرجات مختلفة من القوى ـ على استراتيجيات تشكيله اللغوى. جمعت الدراسة لنفسها مدونة من أربعة عشر نصا من عصور مختلفة بعد فحص مكوناتها الحجاجية الأساسية كالمقدمات والدعوى والتبرير والتدعيم والاطمئنان إلى توفر مثل تلك المكونات. وبعد توطئة نظرية للدراسة، انتهت إلى أن أهم وسائل الاقناع المنطقية ـ الدلالية فى النص الحجاجى العربى هى : القياس المنطقى، فالقياس المضمر، فالقياس المتدرج. على حين كانت أهم وسائل الإقناع اللغوية هى: التكرير، فالتوازى، فالازدواج.

سُــلطة الجـذور
الأثر السلبى للنحو على الدرس البلاغى
سلْطَـةُ النَّحْـــو

عيد بلبع

العلاقة بين النحو والبلاغة تتعدى حدود التأثير بين حقلين معرفيين لتصل إلى حد التسلط للنحو على البلاغة. وعلى هذا الأساس يهدف الباحث إلى بيان الأثر السلبى لسلطة النحو على الدرس البلاغى نظرا للفوارق الجوهرية التى تفصل بين النحو والبلاغة فى المنطلقات والأهداف، فعلى الرغم من تنبه عبد القاهر الجرجانى ـ مثلا ـ إلى فروق جوهرية بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية للظواهر فإنه لم يسلم من الوقوع فى أسر الرؤية النحوية الخالصة. ويهدف الباحث من خلال رصده هذه العلاقة أن يكون قد حقق خطوة إيجابية من خطوات التواصل الواعى مع التراث البلاغى العربى؛ فالكشف عن سلبيات بعض المعالجات التراثية لا يقل وفاء لهذا التراث عن تجلية إيجابياته.

الذات، والعالم، والمطلق:
تنويعات الرؤيا الصوفية فى الأدب
العربى الحديث

وليد منير

تبدو تجليات الرؤية الصوفية واضحة بدرجات متراوحة فى أشكال الخطاب الإبداعى العربى الحديث، حيث تتحرك بين أقطاب ثلاثة هى: الذات والمطلق، والعالم. ومن خلال هذه الحركة تعيد إنتاج دلالاتها الرئيسة؛ لذا نعثر على تجاوبات مختلفة للأفكار الكبرى المجردة فى المسيحية والإسلام؛ فتنتظم موضوعات بعينها ـ كالمعراج والطوفان والقربان والقيامة ـ فى سلسلة واحدة تستعيد تناغمها وتنزع إلى الفيض والشهود. وتسعى الدراسة الحالية من خلال قراءة نصوص لصلاح عبد الصبور، وعفيفى مطر، وعبد الحكيم قاسم وغيرهم إلى استشراف الظاهرة الدينية فى الأدب بوصفها رؤيا تدفع نحو آفاق غير مسبوقة للحرية والحب تحقيقيا للكينونة الأكثر سموا، عن طريق سبر الرموز من ناحية، وفتحها على إمكانات تأويلها من ناحية أخرى.

صرعى الغوانى والأغانى والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية فى الشعر القديم

سعود الرحيلى

التناص مصطلح واسع يشمل ما يسمى المحاكاة الساخرة أو النقيضة التى لا تستحضر القول الشعرى الغائب لمجرد الرغبة فى تكراره بل تتخذ من القلب والتحوير سبيلا إلى رؤية جديدة، ومن ثم يستفيد الباحث من آلية التناص فينحت مفهوم صرعى الغوانى؛ فيدرس مسلم بن الوليد، وشعر بشار الذى أجراه على لسان حمار بتغزل فى أتان ساخرا من ظاهرة الحب العذرى التى شاعت فى العقد الأموى، ثم يدرس سخرية أبى نواس من شعراء الأطلال فى خمرياته إذ يقوم بتفريغ النسيب والغزل من مضمونهما المتعلق بوصف الحبيبة، ويصل إلى أن موقف أبى نواس من الطللية هو موقف فنى ثقافى بالدرجة الأولى؛ فهو لا يؤول الطللية بصفتها ظاهرة اجتماعية خاصة بعصر معين، بل يرذل التبعية والتقليد ويدعو إلى ذاتية التجربة الشعرية ويتوجه بخطابه الشعرى إلى شعراء عصره لا الجاهليين وبهذا الشكل تصبح القصيدة الخمرية بكاملها إطارا طلليا مقلوبا وساخرا.

- **الترجمات:**

ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية ؟

صامولى شيلكة

ت: إبراهيم فتحى

هناك ممارسات ومعتقدات دينية كثيرة فى مصر يقال إنها تمثل المعتقدات الشعبية أو الدين الشعبى. وليس من الواضح إطلاقا ما الذى يجعلها بالفعل "شعبية" يحاول الكاتب فى هذا المقال أن يدلل على أن "الشعبى" مقولة بُنيت أساسا على العلاقات الرمزية بين الثقافة "الرفيعة" و"الهامشية" وأن فئة المعتقدات الشعبية ليست شيئا موضوعا تمكن دراسته بوصفه كذلك، وإن تكن تصنيفا واقعيا حقيقيا يمتلك قوة الموضعة وهذا التصنيف قد يسلط ضوءا على العلاقات بين الأشكال المختلفة من الخطاب الدينى والممارسة الدينية.

نحو علم ممارسة اجتماعى: بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها

لويك ج . د . فاكان

Loic J.D. Wacquant

ت: أحمد حسان

يحاول "لويك فاكان" فى هذا المقال المأخوذ عن دعوة إلى السوسيولوجية الانعكاسية والذى ألفه بالاشتراك مع بورديو أن يلقى الضوء على بعض جوانب فكر بورديو فيما يتعلق بأهمية التعامل مع ما يستعصى على الفهم بشكل شديد الانتباه لما يمثله من صعوبة وعدم الاكتفاء بقشور الموضوع وبالتالى فهو يقترح طريقة فى التفكير مختلفة تواجه التحدى المستمر لأنماط التفكير السائدة فى العلم الاجتماعى مبرزا أهمية تجاهل الحدود للتخصصات داعيا إلى فتح آفاق البحث على جميع التيارات التى تتناول مجالات متعددة مما يجعل من محاولته بعد الحداثية لكونها تحاول الجمع بين تناقضات راسخة.

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

تأليف: إين آنغ

ت : خالدة حامد

من الممكن قراءة هذه الدراسة بوصفها بحثا إثنوغرافيا نفذته المؤلفة فى هولندا، حيث عمدت إلى نشر إعلانات فى الصحف اليومية تبدأ بعبارة: "أنا أحب مسلسل دالاس لكن كثيرا ما تنتابنى ردود أفعال غريبة"، وتقصى

المؤلفة هنا وظيفة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية من اللواتى أجبن عن إعلاناتها. وقد أفرزت المؤلفة ثلاث فئات هي: الكارهات والمحبات والساخرات، وكان ما وجدته غير متوقع، فالنظرة السلبية التى تنطوى عليها الثقافة الجماهيرية كانت متفاوتة بين هذه الفئات، فضلا عن كونها تنطوى على تناقضات عديدة.

● **نص وقراءتان:**

وكالة عطية

لسان الورق

سيد إسماعيل ضيف الله

إن النظر لرواية وكالة عطية للروائى خيرى شلبى من منظور الشفاهية و الكتابية يثير عددا من الأسئلة لعل من أهمها: إلى أى مدى يمكن أن تسمح الطبيعة النوعية للرواية بتطور مذهب الروائيين الحكائين؟ وفى هذا الإطار تعالج الدراسة خصوصية الأغنية الشعبية باعتبارها استهلالا روائيا، إذ تغدو علاقة الاستهلال هذه بعالم الرواية هى علاقة اتصال خفى ووثيق فى آن. على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثيولوجى للشعب على نحو مكثف بشدة فتكون مهمة الرواية بمثابة بسط الأغنية بملء الفراغات بين عوالمها المتناثرة. كما تعالج الدراسة الكيفية التى أسطر بها الروائى الشخصيات والزمان والمكان من منطلق أن منحى خيرى شلبى هو منحى بنائى الأساطير لا هداميها، ولكل من المنحيين موقف محدد من الحداثة وتصور خاص به. وأخيرا تتعرض الدراسة لطريقة شلبى فى اللعب باللغة فى مستوييها: الحكائى والكتابى.

وكالة عطية .. لخـيرى شـلبى

المهمشون روائيا

أمجد ريان

يتناول البحث نص "وكالة عطية" محللا بناءه السردى واللغوى، وعلاقة البنية النصية بالمكان الواقعى والمتخيل، متوقفا أمام عالم المهمشين، الرغبات الجامحة، والمنسية، استلاب الوجود الاجتماعى وتكوينه مع ذلك فى الأشياء الصغيرة والممارسات اليومية العابرة، ويسعى البحث إلى الكشف عن تقنيات الكتابة وليس فقط رؤيتها أو دلالتها الكلية، فيدرس تجسدات اللغة ومستوياتها المركبة، المادة التوثيقية وكيفية توظيفها فى نسيج النص، مصائر الشخصيات التى تصبح مع التتابع النصى علامة على تحولات الواقع ومؤشرا عليها فى آن.

● **نقد تطبيقى:**

الشعرى والمقدس

فى إبداع محمد عفيفى مطر

قراءة لديوان: "والنهر يلبس الأقنعة" نموذجا

فكرى الجزار

تحاول الدراسة الحالية أن تستعيد حق الشعرية فى اختيار واقعها جماليا من خلال ديوان **والنهر يلبس الأقنعة** لمحمد عفيفى مطر. يتمثل الباحث المصطلح النقدى المعاصر كما تمت ترجمته فى المغرب العربى ومنعا لالتباسه مع المفهوم العادى للغة (قواعد اللغة) يقصد الباحث بالنحوية: ما هو سائد وجاهز أدبيا، وبالتالى تصبح اللانحوية ضربا من الإبداع والخروج على المعتاد.

يتجلى فى البحث مفهوم المقدس عند مطر باعتباره البعد الإنسانى المنفتح دون التخندق فى حزب أو جماعة ويختلف عن البعد المسيس أو الأيديولوجى. وينطوى هذا الكشف على مفارقة فالمقدس هو الإنسانى لا ما فوقه، وما يقابله هو المسيس لا المدنس.

مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس

محمد منصور أبا حسين

اكتشفت بعض الدراسات الجادة مضامين إنسانية، تتأسس على رفض العنصرية والانتصار لقضايا المرأة والدفاع عن الوطن فى السير الشعبية. وفى الدراسة الحالية يعمد الباحث من خلال تحليل دوافع التخيل السردى سيميائيا إلى اكتشاف نص باطن لهذه السيرة يتلاءم مع الدوافع والأغراض العملية التى ألفت السيرة من أجلها. ويشير التحليل إلى أن الابتعاد عن الحقيقة التاريخية فى السيرة تقنية مقصودة لذاتها يمكن اعتبارها مثالا على الحرية الأدبية فى تناول حقيقة تاريخية وإعادة تشكيلها أدبيا، فمزج الحقيقة بالخيال، من الناحية الجمالية، أكثر ندرة وعبقرية من مجرد الاقتصار على الحقيقة فقط. وعليه تلجأ الدراسة إلى تحليل دوافع التخيل السردى التى انسجمت فى سياق سردى Sub-Text لسيرة الظاهر بيبرس. مخلفة أثرا باقيا هو فى حقيقته نص باطن، فيدرس (العلاقة ـ الشئ والمؤول) من خلال علاقة ثلاثية تتيح للمرء دراسة مجموعة الوظائف المختلفة للعلاقات وتأثيرها على مسار التخيل السردى فى السيرة.

البنية اللسانية والخطاب فى سيرة بنى هلال (قصة جابر وجبير)

عبد الجليل مرتاض

يلجأ الباحث إلى قراءة المقطع الأول من أحد عشر مقطعا تكون مدخلا للسيرة فى بنى هلال (قصة جابر وجبير)، لأن تحليل المقطع الأول الذى تتكون منه القصصية الأولى يعطينا صورة مصغرة لطبيعتها البنيوية العامة دون التعديل على كل ما يلحقها من مقاطع مع الرواة العشرة الباقيين. ويرى الباحث أن الرواة قد حاولوا تجسيد مجتمع بارد بدائى فى الامتياز الطبقى داخل نظام دينى وسوسيو ـ ثقافى جديد حتى يعيش المجتمع آنيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها. يدرس البحث حكاية الراوى الأول من خلال الوحدات اللسانية الدالة التى تعامل بها باعتبار نصه منظومة قائمة بذاتها تقبل التفكيك وإعادة التكوين وفق مفهوم مارتينى لوظيفة اللغة الأساسية فى تعبيرها عن التجربة الإنسانية.

الشعرية المسرحية المعاصرة: حول سياسات ما بعد الحداثة فى العرض المسرحى

علاء عبد الهادى

تطرح الدراسة مفهوما معينا عن التجريب من جهة، وتحدد اتجاهاته بوصفها حركة لم تقل كلمتها الأخيرة بعد. حركة لها جدلها المستمر وطرحها الطليعى الخاص من جهة أخرى، فالطليعة تعنى فى هذا الطرح ـ الحركة الدءوب التى تتوقف عن كونها طليعة عند تحولها إلى متن أو اتجاه مدرسىّ واضح، أى أنها لا تشير إلى تراكم جمالىّ قائم على التطوير بقدر ما تشير إلى هامش الحركة القائم على الخروج من النسق وانغلاقاته. إن الشعرية المسرحية ـ فى هذا الطرح ـ تجمعها ثلاثة محاور يقوم كل منها على جدل خاص هى: اللغة والنص، والزمن والمكان، والنظرية ونقضها. حيث تحاول الشعرية المعاصرة الهرب من تثبيتها بصفتها مرحلة. وفى نهاية الدراسة اختبر الباحث طرحه النظرى عبر رصد سريع لعروض الدورات الثلاث ما قبل الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وهى العروض التى أتيحت لعين المتفرج العربى.

إبراهيم فتحى (مصرى)

ناقد ومترجم مصرى له العديد من الدراسات مثل :**العالم الروائى عند نجيب محفوظ**، **والماركسية وأزمة المنهج**، كما قام بوضع **معجم المصطلحات الأدبية** وله العديد من الترجمات فى مجالى الأدب والفلسفة منها: **المنطق الجدلى** ـ هنرى لوفيفر. **الأنطولوجيا عند هيجل** ـ هربرت ماركيوز، **أسئلة علم الاجتماع وقواعد الفن** ـ بيير بورديو. **ما بعد المركزية الأوروبية** ـ بيتر جران (بالاشتراك).

أحمد حسان (مصرى)

حصل على ليسانس الفلسفة (١٩٧٢)، ويترجم عن اللغات الانجليزية، والأسبانية، والفرنسية. مما صدر له: **المكارثية والمثقفون**، **وأشعار بريخت**، **وأدب أمريكا اللاتينية**. وترجم مجموعة أعمال شعرية عن الأسبانية للشعراء: لوركا، وميجيل إرناندث، ونيكانوربارا. ورواية: **موت أرتيميوكروث**.

أمجد ريان (مصرى)

شاعر وناقد، حصل على الماجستير فى: دور التراكيب اللغوية فى إقامة البنية المجازية فى شعر أبى تمام. أصدر شعرا: **أغنيات حب للأرض**، **الخضراء**، **أيها الطفل الجميل اضرب**، **لا حد للصباح**، **نوستالجيا**.

كما أصدر مجموعة من الكتب النقدية منها: **الحراك الأدبى**، **من التعدد إلى الحياد** .شارك فى الندوات والمؤتمرات الثقافية والشعرية، ونشر العديد من المتابعات النقدية فى مجلات عربية عديدة.

خالدة حامد :(عراقية)

مترجمة وباحثة. ماجستير ترجمة . عضو اتحاد الأدباء والكتاب فى العراق . صدر لها عن المجمع الثقافى فى الإمارات ترجمة كتابي : **سيرة ت . س . اليوت بالاشتراك** ، و رواية : **بابيت** . وصدر لها عن دار الحصاد فى سوريا ترجمة كتاب : **البنيوية والتفكيك** . نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة فى الصحف والمجلات الثقافية العراقية والعربية . ونشرت مادة فى العدد ٥٩ من فصول .

سعود الرحيلى (سعودى)

أستاذ مشارك بكلية الآداب بقسم اللغة العربية، وآدابها بجامعة الملك سعود.

سيد إسماعيل ضيف الله (مصرى)

باحث يعد لنيل درجة الماجستير بآداب القاهرة فى موضوع: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية: دراسة فى السيرة الهلالية ورواية **مراعى القتل**. صدر له :**الآخر في الثقافة الشعبية**، **كما حرر:الإسلام والديمقراطية**.

نشر عددا من المقالات في مجلات : **سطور**،**و أدب ونقد** ،**و رواق عربي**.

صامولى شيلكه Samuli Schielke (فنلندى):

ولد فى هلسنكى فى ١٩٧٢، درس علوم الاستشراق وتخرج فيها فى جامعة بون بألمانيا. يعد حاليا أطروحة دكتوراة فى المعهد الدولى لدراسة الإسلام فى العالم الحديث (Islm) بلَيْدن فى هولندا، حول: **مناقشة تصورات المصريين حول احتفالات الموالد**.

عبد الجليل مرتاض (جزائرى)

أستاذ فى اللسانيات بجامعة تلمسان بالجزائر، وعضو المجلس الأعلى للغة ـ العربية فى الجزائر. له العديد من الدراسات والأبحاث المنشورة بالدوريات المتخصصة، وقد صدر له مؤخرا رواية: **دموع وشموع** عن اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، ٢٠٠١.

علاء عبد الهادى (مصرى)

شاعر وناقد ، صدر له شعرا : **حليب الرماد، ومن حديث الدائرة، وأسفار من نبوءة الموت المخبأ. وسيرة الماء، والرغام، ومعجم الغين،** له عدد من الأعمال النقدية ، كما ترجم: **مشكلات المعرفة والحرية** لتشومسكى، ومختارات من الشعر المجرى المعاصر.

عيد على مهدى بلبع(مصرى)

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بآداب المنوفية. أهم المؤلفات: **قضية الطبع والتكلف فى التراث النقدى والبلاغى** : قراءة جديدة ،**أسلوبية السؤال**: رؤية فى التنظير البلاغى، **خداع المرايا** ،ما قبل النظرية، **ثلاث قضايا فى الوصف العباسى.**

كاميليا صبحى (مصرية).

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية – كلية الألسن – جامعة عين شمس. تخصص ترجمة ولغويات. صدر لها عدة كتب مترجمة من بينها : **نماذج من الفكر الفرنسى المعاصر** (١٩٩٨) ، **ومذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر** (١٩٩٩) . بالإضافة إلى ترجمات عديدة بالمجلات الثقافية المصرية .

محمد العبد (مصرى).

أستاذ اللغويات بكلية الألسن، جامعة عين شمس، لـه عديد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية: **إبداعًا وبنية**، منها: **إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى، والمفارقة القرآنية، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعبارة والإشارة، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى**: مفهومه وأنواعه. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد فكرى الجزار (مصرى)

أستاذ مساعد النقد الأدبى الحديث كلية الآداب جامعة المنوفية. له العديد من المؤلفات فى مجال نظرية النقد منها: **لسانيات الاختلاف، وفقه الاختلاف.** وله كذلك مؤلفات فى مجال النقد التطبيقى منها: **الخطاب الشعرى عند محمود درويش**، و:**العنوان**: سيموطيقا الاتصال الأدبى.

محمد منصور أبا حسين (سعودى)

كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ـ الرياض .

نسيم مجلى (مصرى)

متخصص فى اللغة الإنجليزية والنقد المسرحى. له دراسات عديدة أهمها: "أمل دنقل أمير شعراء الرفض"، "لويس عوض ومعاركه الأدبية"، "ابن سينا القرن العشرين ـ محمد كامل حسين". ترجم إلى العربية الكثير من الأعمال منها: "بريخت"، "فرانزكافكا"، "الأسد والجوهرة" لوول سوينكا، و"سالومى" لأوسكار وايلد. وله إسهامات فى مجال تحقيق التراث مثل "لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة" لابن مماتى.

وليد منير (مصرى)

شاعر وناقد مصرى. يعمل أستاذاً مساعداً للأدب والدراما فى كلية التربية النوعية جامعة القاهرة. أصدر مجموعات شعرية أهمها: **قصائد للبعيد البعيد، هذا دمى وهذا قرنفلى ، قيثارة واحدة وأكثر من عازف، سيرة اليد.** ومسرحيتين شعريتين: **حفل لتتويج الدهشة**، و: **شهر زاد تدعو العاشق إلى الرقص.** وأصدر ثلاثة كتب نقدية هى: **فضاء الصوت الدرامى، و جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية، و ميخائيل نعيمة.**

مكتبة الاسكندرية : التاريخ المتجدد

الفن والشعر فى عصر مكتبة الإسكندرية(*)

تأليف: جون مارلو
ت: نسيم مجلى

بهـــذه الدراسة نستهل العدد، احتفاء بافتتاح مكتبة الاسكندرية التى كانت، ونرجو لها أن تكون، علامة على خصوصية مصر الحضارية، تلك الخصوصية المنفتحة على الثقافات والمكونة لها، غـــير المنحصرة فى بناء ذاتى أو تاريخى مغلق، لقد كانت المكتبة إبداعا فى التاريخ فيما نأمل أن تصـــبح اكتشـــافا للمســـتقبل، وامتدادا لمصر المطلة عبر المتوسط على العالم لا المحتمية بشرنقة وهمية من التواريخ الجامدة. مصر البحر، لا الصحراء.

"فصول"

فـــى العـــالم الهللينستى ، كانت العمارة هى الفن الوحيد ، بالمعنى الكلاسيكى الذى استمر فى تجســـيد المعادلة المرئية للحق والجمال وهى المظهر المادى للحقيقة. لقد جسدت المنارة حصيلة المعرفة الهندســـية والميكانـــية المتراكمة كلها فى ذلك الوقت ، وبدونها ما كان يمكن لها أن تبنى ، ورغم قلة ما نعـــرفه عـــن هـــذه الأمور ، فإن الشئ نفسه ينطبق على معظم مبانى الإسكندرية العظيمة الأخرى مثل المتحف وجناحه الخارجى Exedra الذى تعلوه قبة وشرفة دائرية ، وحديقة الإله بان الصناعية Park of Pan ثـــم صـــالة الجمـــنازيوم وكثـــير غيرها. العمارة الهللينستية فى أفضل حالاتها شأنها شأن العمارة الإغريقية الكلاسيكية، هى مبان مقدسة تمثل الإشارة الظاهرة المرئية للنعمة الروحية المعبرة عن الروح الإغريقـــية، بالـــبلاغة نفسها التى تعبر بها أعمدة الكرنك العملاقة الضخمة عن روح المملكة المصرية الجديدة.

لـــم يتـــبق من العمارة الهللينستية فى الإسكندرية ، شئ يذكر لا على الأرض ولا فى صورة وصف دقيق ، والأدب السكندرى لا يعرف عنه إلا القليل ،وهذا يرجع فى الجزء الأكبر منه إلى إعجاب شـــعراء اللاتيـــن المـــتأخر بهذا الأدب ومحاكاته – كما فعل هوراس وأوفيد و كاتللوس وبروبرتيوس وغـــيرهم الذيـــن تأثروا به ونقلوا للأجيال اللاحقة مواقف الشعراء السكندريين وموضوعات أشعارهم ، والذين لم يصلنا من نصوص أعمالهم إلا جزء يسير.

لديـــنا كـــل القصائد المنسوبة إلى ثيوكريتس ،، لدينا أناشيد كاليماخوس التى تحوى ألف ومائة ســـطر تقريـــبا ومعهـــا كثير من الأجزاء،، لدينا أيضا الملحمة البطولية لأبولونيوس الروديسى المسماة الأرجونوتـــيكا Argonautica كاملة ، والملحمة التعليمية للشاعر أراتوس Aratus– المسماة الظواهر أو علامـــات الطقـــس – وقصـــيدة الإسكندر للشاعر ليكوفرون Lycophron لدينا الأجزاء الهامة المتميزة لتيمون (Timon) السيلوجرافى(Sillograph) من بين مجموعة الإبيجرامات اليونانية الساخرة هناك عـــدد كبـــير تمـــت نســـبته بوضـــوح إلى مؤلفين سكندريين آخرين ، أيضا المجموعة الخاصة بقصائد أناكريونـــتك(Anacreontic) واقتباسات طويلة متصلة من مرثيات فانوكليس Phanocles ومن ملحمة هـــيرمزيان Hermesianax الـــريانىRhianus ومـــن الإسكندر الأيولى التى حفظتها كتابات استوبايوس Stobaeus وأثينايوس Athanaeus(1).

ويـــنظر إلى كاليماخوس عموما على أنه نموذج مثالى لشعراء الإسكندرية ، فقد ولد فى قورينا حوالـــى ٣١٠ ق. م ومثل أى شاب صغير ، درس فى مدرسة الفلسفة المشائية (الأرسطية) فى أثينة ، فى الوقت الذى يعتبر فيه تدريسها جزءاً ضروريا لرجل الأدب ، لقد جاء إلى الإسكندرية فى وقت مبكر

(*) فصل من كتاب "العصر الذهبى للإسكندرية" تأليف جون مارلو لندن، ١٩٧١.

من حكم فيلادلفوس ، وعمل بالتعليم فترة في الإليوسيس ، إحدى ضواحي الإسكندرية ، وسرعان ما حصل على وظيفة في المكتبة ثم أصبح كبيراً للأمناء خلفا لزينودوتوس (Zenodotos) في الفترة من ٢٦٥ حتى وفاته حوالي سنة ٢٤٠ ق.م وهو الذي وضع كتالوجا للمكتبة ، وكان ذا مكانة عالية عند فيلادلفيوس وعند يوريجتيس ، وبحكم هذه المكانة فهو أمير الشعراء بصورة غير رسمية ، أناشيده التي لم يصل إلينا منها سوى سبعة أناشيد كاملة ، كتبت كلها لكي تلقى في المناسبات المختلفة ،فالنشيد الذي كان يكتب لتمجيد الإله أو الإلهة لتلاوته في الاحتفالات الدينية ، يعد واحدا من أقدم أشكال الشعر الإغريقي ، ولقد كتب كاليماخوس أناشيده بالتقاليد الكلاسيكية نفسها التي كتب بها هومر Homer وهيزيود Hesiod وبندار Pindar، وربما كانت أشعاره أشعاراً رسمية كتبت بالصورة التي تتوافق مع إمكانياته ، إن الروح الأدبية التي جسدها وتأثيره على الشعراء اللاتين المتأخرين تتجليان بوضوح في أجزاء مراثيه وأيضا في الإبيجرامات الساخرة التي نسبت إليه.

أما أراء كاليماخوس حول الشعر فقد جاءت نتيجة للمعركة الأدبية المشهورة بينه وبين أبولونيوس الروديسي ، كاتب ملحمة الأرجونوتيكا Argonautica وقد جرت هذه المعركة قرب نهاية حياة كاليماخوس وذلك عندما كان أبولونيوس ما يزال شابا فتيا وكاليماخوس كبيرا لأمناء المكتبة، والزعيم الأكبر للأدب السكندري ، لقد قدم أبولونيوس قراءة عامة لجزء من قصيدته الآرجونوتيكا – وهي ملحمة تحاكي تقاليد هومر في أحد الموضوعات الكلاسيكية الأصلية وربما بدافع من الغيرة هاجمها كاليماخوس على أساس أنها قصيدة تقليدية تمثل نوعا من المحاكاة الذليلة للقديم ، وألف إبيجراما لاذعة يسخر منها حيث يقول:

الملاحم أنا أكرهها ، لا يهمني أن أذهب
في ذلك الطريق المعتاد الذي يحمل الكثيرين جيئة وذهاباً
ولا حتى أشرب من آباره
نورك أو حبك أنا أكرهه
كل شئ يألفه الناس أكرهه
ألا تشرب نخبك ياليسنياس ؟ قبل أن يتلاشى الصدى
صوت يناديه وآخر يحصد الجائزة(٢).

وقد رد أبولونيوس على هذا رداً مليئا بنشاط الشباب وحيويته ، وسرعان ما بدأ تبادل رشيق للإهانات التي تكشف عن المعرفة وحضور البديهة في أسلوب المعارك الأدبية المعتاد وراح النقاد والهواة يتجادلون في الأمر بأصوات حادة وعالية في المنتديات الأدبية ، وكان الملمح البارز لهذه المعركة هو أن كاليماخوس الرجل العجوز والزعيم الكبير يعلن أنه المبتكر المجدد في حين يقف أبولونيوس الشاب كبطل للمحافظين، وربما نتيجة لهذه المعركة رحل أبولونيوس إلى رودس ، حيث أكمل ملحمته الآرجونوتيكا، التي لقيت نجاحا كبيرا ، وقد ألف كاليماخوس هيكات Hecat لكي يبين أن في مقدوره أن يكتب هو أيضا ملحمة إذا شاء – هيكات هي قصة ثيسيوس Theseus في شكل ملحمي – ولم يصلنا منها سوى شذرات ، يتجلى إسهام كاليماخوس العظيم لفن الشعر في إنشاء شعر المراثي Elegy أحد الأشكال الرئيسة للتعبير الأدبي ، وهو الشكل الذي قلده شعراء اللاتين ، وصار فيما بعد أكثر الأشكال شيوعا في الشعر الغربي ، ويمكن تعريف المرثية بأنها (في العادة وليست بالضرورة) تأمل حزين لموضوع خصوصي _ كالحب أو الموت – أثاره حادث أو مشهد فردي، لم يبتكر كاليماخوس الرثاء فقد كان له رواد عديدون بين الشعراء الأوائل – مثل أنتيماخوس القلوفوني – Antimachus of Colophon في نهاية القرن الخامس وفيليتاس القوصي Philetas of Cos أول الشعراء

السكندريين وهرمزيان Hermesiana تلميذه وصديقه ، وفانوكليز، معاصره ربما الذى كتب فى الحب المثلى (الشذوذ الجنسى) Homosexual love وكيف عاقبه كيبريس Cypris والإسكندر الأيتولى Alexander of Aetolia.

المرثية الوحيدة من مراثى كاليماخوس التى وصلت إلينا كاملة ، فى ترجمة لاتينية قام بها كاتوللوس Catullus هى قصيدة سخيفة جدا استوحاها من " الاكتشاف " الذى أعلنه منجم القصر كونون Conon ، أن خصلة شعر الملكة برنيس التى كانت قدمتها قربانا على مذبح الآلهة توسلا من أجل عودة زوجها يورجيتس من الحرب السورية سالما قد تحولت عن طريق معجزة إلى كوكبة من النجوم وهى مكتوبة باللغة اليونانية دون شك ، لأنها قطعة من النفاق والتزلف الموجه للزوجين الملكيين اللذين تزوجا حديثا، وهى تصف كيف انتزع يورجيتس من فراش الزوجية.

ضد أشور فأسرع بسيفه البتار
مرتدياً لثوب من ندوب جميلة حمراء
اكتسى به فى تلك المعركة الليلية التى أفسد فيها عذريتها (٣).

والقصيدة تنتهى بتحذير شديد للزوجات اللاتى يتعرضن لغواية السقوط فى غيبة أزواجهن.

مراثى كاليماخوس ، وكان منها مجموعات كثيرة أشهرها تسمى أيتيا Aetia حظيت برواج كبير ، ورفع من قدرها شعراء اللاتين ، وقد كانت موضوعاتها الرئيسة عن الحب الجنسى (الشهوانى) بين رجل وامرأة وأيضا بين رجل ورجل، وعن المحن والآلام المصاحبة لتلك العاطفة – المشهد كلاسيكى معتاد ، لكن الأحداث الموصوفة فظيعة مرعبة ، مثال مينوس الذى قامت بناته بحرقه وسلخه حتى الموت حبا فى ديدالوس ، أما الصبى هيلاس Hylas الذى كان محبوبا لهيرقل ، فقد مات غرقا ، وكاسندرا التى اغتصبت فى غابة صغيرة مكرسة للربة أثينا ، ولكن هذه القصص كلها قائمة على الصنعة والتكلف ، إنها ترجمة رشيقة لقصة معروفة بألفاظ الشعر التقليدى المعبرة عن اليأس والذى صار موضة عصرية موجهة لتسلية المثقفين الفارغين ذوى الأذواق المتعبة ، إنه عمل الباحث الذى يكتب الشعر لأنه شيء ينتظر منه وكان ذلك قد أصبح آخر صيحة فى الموضة.

فالإبيجراما Epigram شأنها شأن المرثية هى تعبير مميز عن عبقرية الشعر السكندرى. وهى دليل على حالة المجتمع وسيلة لتزجية وقت فراغ الأدباء ، وأهل الدنيا. فقد كتبت لمديح الملك أو الملكة أو عشيقات الملك ، وكانت تعبيراً عن العلاقات الغرامية أو سلاحا للمنافسات الأدبية ، ولقد استخدمت الإبيجراما لوصف الفنار ، ومعبد ارسينوى زيفريتس Zyphritis لتشبيه الملكة برنيس بالربة سيبرايس Cypris أو بالثلاث آلهات المانحات للجمال Three Graces والكثير من الإبيجرامات كان تعبيرا عن الشهوة الجنسية، والكثير منها يخاطب العشيقات أو الغلمان(٤).

لم يخترع الشعراء السكندريون فن الإبيجراما ولكن شأنها شأن المرثية فقد نهضوا بتطويرها نحو الشكل الذى يلائمهم أكثر ، والتى تبلورت فيه بصورة نهائية ، فمن بين الإبيجرمات المائة والخمسين الباقية نجد أربعة وسبعين مقطوعة منها منسوبة إلى كاليماخوس ، وهنا بعض هذه المقطوعات وأكثرها تشخيصا لصفات الإبيجراما:

إلى تمثال الملكة برينيس
ربات الجمال والفتنة صرن أربعة
فقد زدنا ربة متفردة

قد صورت كيما تكون
قرينة للثلاث الأخريات
لازال المرء ينديها
فآه من يتردد فى اختيارها
ذات الجمال الصافى الرزين
فاتنة الفاتنات الملكة برنيس
لا وجود للثلاثة بدونها
إنها هى فقط بطلعتها البهية
تضفى الجمال على الجميلات (٥).

إلى تيمون
تيمون ، والآن قد مت فهل الحياة أكثر وحشة أم الموت ؟
أتوسل إليك أن تخبرنى ، أيها الموت لأن المزيد منك موفور هن (٦).
مطاردة الحب
سوف يذهب الصياد فوق قمم الجبال
عبر الصقيع والجليد
فارسنا يدور فى كل مكان
يطارد الغزلان والأرانب البرية
إذا قيل له هنا حيوان راقد صريع
فإنه أبدا لا يفاجئه
مثله مثل قلبى الرشيق
متأهب للصيد والطراد
فى لهفة وراء الهاربات
لا ينتظر ليأخذ الفريسة الراقدة
أمام عينى (٧).

إلى هيراقليطس
أخبرنى أحدهم أن هيراقليطس مات
بكيت وتذكرت كم مرة انطلقنا إلى الشمس
أيها الصديق ،لابد أنك راقد الآن كومة من تراب ،
ولكن طيورك ، أيها العندليب ، لازالت حية تغنى
فوق أيدى الموت التى تنهب الجميع
ولن تكف عن هذا الغناء أبداً(٨).

إلى ميكيليوس
على الكفاف قد عشت حياتى القصيرة
لم أسقط عملا ولم أخطئ فى حق إنسان
عزيزتى الأرض ،إذا كان قد عرف أن ميكيليوس امتدح
شيئا من الأشياء الحقيرة
فلا تخففىعنه وطأتك الآن
لا أ نت أو كل القوى التى تقبض عليه[٩].
وهنا بعض الإبيجرامات الشهوانية
ما فائدة الحرص على بكارتك الثمينة ؟
فحين تنزلين إلى القبر فى هاديس ، لن تجدى أحياء أو عشاقاً
لا شئ سوى عظام ورماد
إذا كان لديك أجنحة ، وفى يديك قوس وسهم
فلن ينقش أحدهم تحت تمثال ابن سيبريس Cypris
اسم أيروس ، بل اسمك أيها الصبى.
أضعت يوما مع هرميون الفاتنة ، إنها ترتدى حزاما
مرسوما عليه كثير من الزهور وعليه نقوش بحروف من ذهب
" حبنى إلى الأبد ولا تهتم إذا ارتبطت أنا بشخص آخر "
أى تعويذة تلك التى اكتشفها بوليفيموس من أجل شفاء المحبين ؟
عرائس الشعر يضعفن الحب والعمل هو العلاج من كل أمراضه
الجوع أيضا له بعض الميزات ، فهو يشفى الصغار من مرض الحب
وعندى أنا درعى ضد أيروس المتلاف .
الجوع هو الذى قيد أجنحة هذا الصبى المحتال
فلم أعد أخشاه
لأنى أملك الأسحار التى تشفى جروحى المؤلمة (كاليماخوس).

لقد حظى أبولونيوس الروديسى خصم كاليماخوس الأدبى بمكانة أفضل عند الأجيال اللاحقة وذلك لأن ملحمته الأرجونوتيكا قد حفظت كاملة ، لقد ولد أبولونيوس فى مستعمرة نوكراتيس اليونانية بمصر حوالى ٢٧. ق.م ونشبت معركته المشهورة مع كاليماخوس حوالى ٢٤٥ ، وبعدها ذهب إلى رودس وأكمل ملحمة الأرجونوتيكا ، وعاد إلى الإسكندرية فى تاريخ غير معروف وأصبح كبير أمناء المكتبة ، حوالى ١٩٣ ،بعد موت ايراسطوستين ، ومات هو سنة ١٨٨ ، وقصة الآرجونوتيكا كانت تعد واحدة من أعظم الموضوعات الكلاسيكية الإغريقية التى تكررت روايتها نثراً وشعرا مرات كثيرة، ومن حيث الشكل واللغة فإن قصيدة أبولونيوس قد أقيمت على ملحمة هومر الكلاسيكية، وتبعا لما يقوله أحد النقاد المحدثين[١٠].

يبدو أنه كتب الأرجوناوتيكا تظاهراً بالشجاعة ليبين أن بإمكانه كتابة القصيدة الملحمية ، ولكن كان للعصر تأثيره القوى جداً ، وبدلاً من وحدة الملحمة لا نجد إلا سلسلة من الحلقات ، والذى يعطى هذه القصيدة قيمتها الباقية هو جمال وقوة إحدى هذه الحلقات وهى التى تدور حول حكاية الحب بين جاسون Jason وميديا Media .

ويعلن ناقد حديث آخر أن الآرجونوتيكا كانت هى المبشر بنصف الأدب الحديث[١١] The precursor of half modern literature فمعالجة قصة الحب بين جاسون وميديا ، والقراءة المقصودة منها ، قد ألقت بظلالها على الرواية الرومانسية الحديثة ، فالثيمة كلاسيكية وطريقة التناول رومانسية ، "

فلـــيس هو القدر الذى يدفع جاسون إلى ميديا ، بل روح المغامرة : فهو لا يحاول إنقاذ وطنه من انتقام الآلهـــة ،وإنما يسعى لكى يجمع ثروته. تحول بطل الأسطورة الكلاسيكية النقى إلى قرصان جسور[١٢]، وخلال مغامراته يقع فى الحب ، لكن قصة الحب تتشابك وتصبح أكثر أهمية من المغامرة .

كان ليكوفرون أحد شعراء البلاط السكندريين وكان يعمل فى المتحف أو المكتبة و ألف مع ستة شعراء آخرين ، لا تعرف أعمالهم الآن ، جماعة الثريا Pleiades وهى عبارة عن جمعية ممن يتبادلون الإعجاب بالشعر الذى ازدهر فى عهد فيلادلفوس.

ولد حوالى ٣٢٥ ق.م فى منطقة البقاع فى سوريا at Chalcis in Euboea ثم جاء إلى الإسكندرية ، أغلب الظن أنه انجذب إلى الجمعية الأدبية المزدهرة هناك حوالى ٢٨٥تقريباً ، وسرعان ما حصل على وظيفة فى المكتبة ، حيث قام بتدوين مخطوطات الكوميديا الكلاسيكية الإغريقية ، وكان هو نفسه كاتبا تراجيديا ألف حوالى خمسين تراجيديا لم يبق منها شئ ، وقصيدته المخطوطة الوحيدة ألكسندرا Alexandra عبارة عن حكاية غامضة عن نبوءات كاسندرا كما رويت للملك بريام عن طريق أحد عبيده المكلف بالتجسس عليها ، والقصيدة لا تتفق مع أى شكل من الأشكال التقليدية للشعر ، وهى فى غموضها وإبهامها الكلاسيكى ، وأسلوبها المهذب، وحذلقتها ،وتشاؤمها العقيم تحمل بعض وجوه التشابه مع قصيدة " الأرض الخراب " The Waste Land وفى المجتمع الأدبى التقليدى اليائس فى الإسكندرية وفيه الباحث عن المتعة والمتخم بالمتعة ، ربما حظيت هذه القصيدة بالشهرة نفسها التى حظيت بها " الأرض الخراب" فى مجتمع لندن سنة ١٩٢٢.

أمـــا أراتـــوس فقد كان معاصرا أكبر قليلاً من صديقه كاليماخوس ، فقد ولد حوالى ٣١٥ فى ســـولى (soli) بقلقيلـــيا Cilicia وتعلم مع كاليماخوس فى مدرسة الفلسفة المشائية فى أثينة وبعد ذلك تعلم على يد زينو فى مدرسته المسماة ستوا (Stoa) وقضى معظم حياته فى بلاط أنتيجونوس جوناتاس فى مقدونـــيا ، حيث أخرج كتابه العظيم: " **الظواهر**" Phaenomena./ هناك وليس لدينا ما يؤكد أنه قد زار الإسـكندرية ، ولكـــن لابد من إدراجه ضمن الشعراء السكندريين لأن كتابه: **الظواهر** كان إلى حد كبير مســـتوحى مـــن الاكتشافات الفلكية التى كانت تحدث فى الإسكندرية؛ فضلا عن أنه كان مثل الشعراء الســكندريين ، باحـــثا ، ومـــن علماء النحو، و فقه اللغة ، ويكتب الشعر أكثر منه شاعرا متفردا Sui generis وكـــان أيضـــا أحد رجال البلاط وتمتع برعاية أنتيجونوس جوناتاس وأنتيوخ الأول سوتر ملك سيليوقيا Seleucia الذى حرر له نسخة من الأوديسة.

الجـــزء الأول مـــن (فانومينا أو الظواهر) عبارة عن وصف بالشعر ، لمجوعة من النجوم ، مأخـــــوذة مـــــن عمل نثرى بالاسم نفسه كتبه الفلكى إيودوكسيوس الكنديوسى Eudoxus Cnidus of قـــبل ذلك بخمسين عاما ، أما الجزء الثانى من القصيدة واسمه " علامات الطقس " Weather Signs فإنه مكتوب شعراً وهو عبارة عن بحث فى علم الأرصاد الجوية meteorological treatise مبنى على حكايات ترويها بعض الزوجات العجائز ويمكننا الاعتماد عليها مثل اعتمادنا على التنبؤات الجوية البعيدة المدى فى أيامنا هذه ، خذ مثلا.

من علامات العاصفة إضعاف نور المصباح المشتعل ونعيق البوم الخافت أثناء الليل ، ونعيق الغـــراب إذا نعق بنغمة هادئة متنوعة عند اقتراب المساء ، وعندما تصدر غربان rooks القيظ كل منها علـــى انفـــراد نغمتيـــن منفصلتين يعقبها صيحات سريعة متكررة بملئ الفم حالما يتذكرون الغصن الذى يحطون عليه من أجل النوم ، أما طيور القرنق أو الكركى فإنها ترفرف بأجنحتها عند سماعها شجو الليل وتتلمس طريقها فى أحد الممرات ، وهم يطيرون فى جماعات، وفى الطقس الملائم يسيرون فى طيران منتظم ولكن حين يغطى الظلام على ضوء النجوم الصافى فى غيبة الغيوم الكثيفة التى تحجب الضوء ، أويـــأتى ظلام آخر يخفيه أوأن يغطى القمر على ضوئها، لكن فجأة يشع ضوء النجوم ويزداد توهجا ثم

يخـــبو ، ليس بعد ذلك ما يشير إلى الهدوء، فانظر إلى العاصفة ، يأتى الطقس السئ أيضا عندما تتجمع بعض السحب فى سكون ، وبعضها الآخر يمضى ويعقبها سحب أخرى بعد ذلك (١٣).

تقــول بعـــض التكهـــنات ، وربما كانت غير صحيحة أن أنتيجونوس جوناتاس قد اختار هذه القصيدة وكافأه عليها وجعلها دليلاً للبحارة فى حروبه البحرية ضد بطليموس .

لكن فى عيون العالم الحديث فإن أعظم شعراء الإسكندرية قاطبة ، وربما الوحيد الذى لا يزال يقرأ من أجل المتعة هو ثيوكريتس Theocritus. وقد عرف ثيوكريتس كشاعر بقصائده المسماة Idylls أو الأناشـــيد الـــرعوية ولـــيس لها مثيل فى الشعر الكلاسيكى ويعرفها معجم أوكسفورد بأنها: " قصيدة قصـــيرة ، تصف منظرا بديعا يروق للعين ،أو يصف إحدى الوقائع فى بيئة ريفية، ويبدو أن هذا الشكل كان من ابتكار فيليتاس القوصى Philetas of Cos ولكن ثيوكريتوس وصل به إلى درجة الكمال.

ولد ثيوكريتوس Theocritos حوالى سنة ٣١٧ فى سيراكوزة وحظى برعاية الملك هيرو، ثم أتـــى إلى الإسكندرية فى سنة ٢٧٦ تقريبا ، لم يكن واحداً من شعراء البلاط ، الذين تأسست جماعاتهم فـــى المتحف وازدهرت فى عهد فيلادلفوس، واستشهاداً بقصائد " المديح لبطليموس"(١٤) فإن الافتراض القائل بأنه حظى برضاء البلاط الملكى يكون معقولاً ، توفى ثيوكريتوس سنة ٣٤.م . ربما كتب أناشيده الـــرعوية فـــى الإسكندرية ولكن المشهد فى الكثير منها يقع بوضوح فى مسقط رأسه فى صقلية Sicily فـــرعاة أغـــنامه و قطعـــان الماعز ، ومجارى المياه الجبلية ، والممرات الريفية، هى صيحة بعيدة عن الإســـكندرية الحضـــرية ، وأن الشـــعبية الـــتى لقيتها قصائده ومازالت تلقاها حتى الآن ، قد ترجع إلى النوستالجيا أو الحنين الذى كان يكابده اليونانيون المتحضرون بالإسكندرية إلى حياتهم الريفية فى وطنهم الأم ، كتب ثيوكريتس معظم قصائده باللهجة الدورية للموطن الرئيسى للإغريق ، وكتب بعضها بلهجة هومر الأيونية ، لكنه خرج على التقاليد الكلاسيكية التى توجب على الشاعر أن يستخدم أوزانا معينة لكل نمـــط مـــن أنمـــاط الشعر ، (لقد عنيت ثورة الشعر السكندرى بالوزن مثل عنايتها بالموضوع وأسلوب التناول) معظم قصائده مكتوبة بالوزن السداسى hexameters.

عـــلاوة على موضوع الوزن، فإن ثيوكريتس كان مجدداً فى أنه ، وللمرة الأولى، يكتب شاعر عن الناس البسطاء وحاول بنجاح يتمناه كل شخص لنفسه – أن يصوغ الحياة اليومية ولغة هؤلاء الناس شـــعراً ، وربمـــا كانت أنشودته " جورجو و براكسينو Gorgo and Praxinoe فى لهجتها الدورية التى كتبها بها ثيوكريتس تبدو ساذجة فى نظر المثقفين بالإسكندرية وربما بدت لهم أناشيده عند قراءتها مثل قصـــائد بـــيرنز Burns بالنسبة لنا ، ومثل معظم الشعراء الإغريق فإنه يتغنى بكلا النوعين من الحب ، حـــب الـــرجل للمـــرأة ، و حـــب الرجل للرجل وفى شعره الكثير من التكلف الذى نجده عند شعراء الإســـكندرية كالحـــب المرفوض وهى ثيمة تقليدية أكثر منها تجربة مأساوية ، نحن لا نشعر بالألم أو الحزن بسبب هذا الرجل العليل الذى يشتاق إلى حب شاب متغطرس مغرور ، رائع الحسن ومسالكه غير جمـــيلة ، ثـــم شنق نفسه أمام باب هذا الصبى " بعد أن توسل إليه أن يقف لحظة حداداً ، قبل أن يقطعه إربا ويقبل وجهه الميت(١٥) .

أما تودد دافنيس Daphnis وتغريره بصديقته فهى قصة فائقة الإثارة.

الفتاة : نعم ، أحد الأنذال اغتصب هيلين الحكيمة.
دافنيز : كلا – لقد اشترته هيلين بقبلة مفعمة بالرغبة.
الفتاة : لا تتباه بهذا أيها الشهوانى العربيد لأن القبلة ليست شيئا.
دافنيز : لكن حتى القبلات الفارغة تعطى مذاقا حلواً .
الفتاة : سأمسح فمى وانزع قبلتك بعيداً.
دافنيز: لا تمسحى شفاهك وأعطنى إياهم مرة أخرى.
الفتاة : عليك بتقبيل الأبقار الصغار لا العذراوات الطاهرات.
دافنيز: على رسلك و لا تتباهين هكذا فالشباب ينسل من بين يديك كالحلم.
الفتاة : ولكن الزبيب يؤخذ من الكروم والوردة الجافة تحيا .
دافنيز: أنا أيضاً – شاب مسن – دعينى أشرب الحليب والعسل .
الفتاة: ارفع يدك ، كيف تجرؤ ؟ سوف أمزق شفتيك ثانية.
دافنيز: تعالى إلى تلك الزيتونة – لأحكى لك حكاية .
الفتاة :لا لن أجئ فقد خدعتنى حكاياتك الجميلة.
دافنيز: تعالى خلف شجرة الدردار واستمعى إلى مزمارى .
الفتاة : سلى نفسك بعيدا عنى، أما أنا فأغانى الحب التافهة لا تغرينى .
دافنيز: آه أيتها العذراء – أيتها الفتاة – اتق غضب بافوس.
الفتاة : وداعا لأرتمسيس العطوفة .
دافنيز: اصمتى ، لئلا تطرحك فى شباكها المعقدة.
الفتاة : كلا دعها تلقى بشباكها علىّ– فأرتميس سوف تحمينى.
دافنيز: لا يمكنك الهروب من الحب – لا مفر منه لأية عذراء .
الفتاة : سوف أنجو بمعونة الإله(بان) أما أنت فعليك أن تحمل نيره.
دافينز : أخشى أن يزوجك لرجل حقير دنئ.
الفتاة : كثيرون توددوا لى ، لكن أحداً منهم لم يدخل قلبى .
دافنيز: أنا أيضاً أتوسل ، من بين هؤلاء أتيت .
الفتاة : ماذا أفعل ياصديقى ؟ – فأنا خائفة من الزواج.
دافنيز: ليس فى الزواج ندم أو أسف ، بل رقص وغناء .
الفتاة : قيل إن النساء ترتعد من أزواجهن .
دافنيز: بلى إنهن يحكمن الآزواج
الفتاة : أنا أخشى آلام المخاض.
دافنيز: سيدتك أرتميس سوف تخفف آلامك.
الفتاة : ولكننى أخشى على جمالى من الحمل والولادة .
دافنيز: أنت كأم سوف تتمجدين فى الأبناء .
الفتاة ، ما هى هدية زواجى إن قلت نعم.
دافنيز:قطعانى وغابتى والمرعى الخاص بى .
الفتاة : أقسم ألا تتركنى بعد لأحزانى .
دافنيز: لن يحدث أبداً ،أقسم بالإله(با ن) إذا لم تبعدينى عنك .
الفتاة: هل ستبنى لى بيتا وحديقة حولها أسوارًا ؟
دافنيز: سأبنى لك منزلاً وأرعى قطعانك .
الفتاة : ولكن ماذا سأقول للوالد العجوز.
دافنيز: سوف يبارك الزواج عندما يعرف اسمى .
الفتاة :أخبرنى عن اسمك ، الاسم غالبا ما يجلب السعادة .

دافينز : دافينز ، ابن نومايا Nomaea وليسيداس Lycidas.
الفتاة : كريم المولد ، لكن أصلى لا يقل عنك شيئا.
دافينز: اعلم أنك من أصل كريم أيضا ، فأنت ابنة مينالكاس Menalcas.
الفتاة : أرنى حديقتك التى يوجد فيها إسطبل ماشيتك.
دافينز : تعالى هنا لترى كيف يزدهر الصنوبر فى رقة وجمال.
الفتاة : المعيز تأكل العشب الأخضر وأنا ذاهبة لرؤية مرعى القطعان.
دافينز : دعى الثيران تأكل ، سوف أريك غابتى يا فتاة.
الفتاة : ماذا تفعل أيها الداعر ، كيف تلمس نهداى .
دافينز: لأرى إن كانت هذه التفاحات قد بدأت تنضج .
الفتاة : اقسم بالإله بان أنى أنهار،ارفع يدك عنى .
دافينز : تشجعى يا فتاتى العزيزة ، لماذا ترتعشين من الخوف ؟
الفتاة : أتريد أن تلقى بى فى الحفرة وتبلل ثيابى ؟
دافينز: انظرى سوف أفرش هذه البطانة الصوفية تحت ثوبك.
الفتاة : حزامى قد تمزق – لماذا لا تفك رباطه ؟
دافينز: نذرت باكورة أبنائى للإله بافوس .
الفتاه : آه ، انتظر ! يبدو أن أحداً قادم ، أنا اسمع ضوضاء.
دافينز: إنها همهمة الأشجار فرحا بحبنا.
الفتاة : ثوبى قد تمزق وصرت عارية.
دافينز : سأهبك فستانا أجمل وأوسع.
الفتاة : هات كل ما عندك اليوم ، ربما لن يكون هناك ملح فى غد.
دافينز: بل كل حياتى أعطيها لك.
الفتاة : اغفرى لى يا أرتميس ، لقد أخلفت عهدى.
دافيز : سأذبح بقرة لإله الحب وبقرة لقبرص الداعر Cypris
الفتاة : عذراء أتيت إلى هنا ، والآن اخرج أمرأة .

هكـــذا تمـــتع هـــؤلاء بعواطفهم الشبابية ، تمتعا بالثرثرة معا ، ثم ذاقا حلاوة الحب المسروق، عيونها منكسرة ، لكن قلبها مبتهج ، انطلق هو إلى قطيع الثيران المتفرقة وقلبه مفعم بالحب .

أنشـــودة " جورجـــو و براكسينوى " هى إحدى الأناشيد التى ألفها ثيوكريتس فى الإسكندرية ، قصة زيارة قام بها زوجان إغريقيان من الطبقة المتوسطة لمهرجان أدونيس وبإجراء تبديل أو تبديلين صغيرين يمكن أن تتحول إلى قصة زيارة زوجين من الطبقة المتوسطة الإنجليزية من سكان الضواحى لحفلة ماتينيه أو لأحد مزادات فصل الخريف.

ازدهـــر الشـــعر الســـكندرى بصورة خاصة فى فترة حكم فيلادليفوس الذى قدم رعايته للشعر والدرامـــا واســـتبعد العلم والفلسفة تماما ، يبدو أنه بصورة مؤقتة قد حول المتحف ، كما ورد فى إحدى الإبيجرامات التى وضعها تيمون الفيلاسى Timon of Phelas إلى " قفص للمتعلمين " من شعراء البلاط ، وقـــد حدثـــت حركة إحياء العلوم فى ظل حكم خلفائه من البطالمة فى حين اضمحل الشعر والدراما وانحـــط قدرهمـــا ، لقـــد خضـــع شعراء الإسكندرية لتأثير الظروف التى عاشوا فيها ، لقد كانوا علماء مغتربين يعيشون تحت رعاية حكم ملكى مستبد وفى وسط مجتمع من المثقفين الإغريقيين، الغرباء مثلهم ، لديهـــم امتيازاتهم ولكن بدون مسئوليات سياسية ، أثرياء ولكن بدون أى نفوذ سياسى ، مستمتعين إلى أقصـــى حـــد بوقـــت الفـــراغ والثروة والآمال وإلى جوارهم جيش من المقدونيين جاهز للذود عنهم،

ووطنـيون من المصريين مخصصين لخدمتهم ،وكان إيقاع الشعر السكندرى يعكس الأمزجة ويستجيب لـلأذواق الـتى ولدتهـا تلك الظروف – مثل الانشغال المسبق بعواطفهم الخاصة ، وحبهم الشهوانى ، والبحث عن اللذة أو الحنين للوطن الذى جسده ثيوكريتس والفراغ المحمل بالشؤم الذى انعكس فى شعر لـيكوفرون Lycophron ثم السخرية المعبرة عن اتساع المعرفة التى اختزلت فى قطع الإبيجرامات التى تهاجم التملق الذليل المنتشر فى كل مكان وأصاب الجميع بالعدوى .

لكن لشعر الإسكندرية وجه آخر أرقى وأنبل :

إن لشعراء الإسكندرية دين كبير فى أعناقنا لاكتشافهم منابع الشعر الموجودة فى جوانب حياتنا اليومـية – فـى الأفكار والأفعال ومعاناة الناس البسطاء ، هذا الشعر – هو شعر رومانسى إذا شئت أن تسـميه – قـد عبروا عنه فى المراثى والإبيجراما ، وكذلك فى الملحمة عندما غيروا شكلها الكلاسيكى وخلعوا عليها ثوباً جديداً فصار الحب ولا شئ غيره هو الموضوع الرئيسى للأدب الخيالى لأنه كان فى نظـرهم هـو الموضوع الكبير Grand theme للملحمة وكذلك للقصائد الصغرى كالأناشيد ، لقد تشكل لديهـم نـوع مـن الفهم خلاصته أن الشعر يمكن أن يستوحى من الأشياء العادية جداً ، كالأشياء التى نصادفها فى حياتنا اليومية ، ومن ثم مالت قصائدهم إلى تصوير الناس العاديين البسطاء بدلاً من الأبطال ، فكسـروا التقالـيد القديمـة الخاصة بالأوزان والأجناس الأدبية وفتحوا الأبواب لحرية التجريب أمام خلفـائهم مـن الأجـيال التالية ، علاوة على ذلك ، فإنهم جعلوا الشعر فناً قائماً بذاته دون اعتبار لدوره الدينى أو الاجتماعى أو السياسى ونظروا إلى الانشغال بكتابة الشعر وتأليف العبارات الرشيقة على أنها عمـل مـثمر معـادلا مسـاويا لذلـك التفرد الذى يمثله فى الفلسفة الرواقيون والأبيقوريون ،ربما كان الإسكندريون نظامين يحولون العبارات النثرية إلى نظم وليس شعراء ممن يبدعون الأفكار والصور لكن جهادهم فى هذا السبيل لم يكن عقيما ، فالشعر ليس فقط إلهام ، إنه فن ، أى أنه حرفة إذا شئت كما أنه تدفق تلقائى لروح الإنسان .

فقد قدم شعراء الإسكندرية خدمة جليلة للشعر عن طريق دراستهم لأسرار اللغة والوزن ، وقد ولـد الشـعر اللاتيـنى نتيجة لجهدهم فقد استعار كبار الشعراء اللاتين أسلوبهم كما استعاروا أساطيرهم وموضوعاتهم السكندرية Alexandrianism التى تعنى الانهماك الغيور بمسألة الشكل على نحو استثنائى ، وهـذا ليس شيئا سيئا فى حد ذاته ، ولكن الإفراط فيه هو السئ ، من منا لا يستميله سحر الأسلوب أو عذوبة الأصوات أو وضع كل كلمة فى مكانها الصحيح بصرف النظر عما تحمله من أفكار ؟ لم يترك السـكندريون أدبـا فلـم يظهـر بينهم كاتب واحد عظيم من كتاب النثر ، ولم يبق من قصائدهم سوى قصاصات ، لقد تركت للأجيال التالية لتخصيب أفكارهم واستخراج الروائع منها[١٦] .

أحـد الملامح الخاصة بالمجتمع الهللينستى فى المدن البحرية الكبرى بحوض المتوسط ، وربما بـرز هذا للمرة الأولى، إلى جانب الصفوة المثقفة ، هذا الملمح هو وجود طبقة من أنصاف المتعلمين ، الملميـن تقريبا بالقراءة والكتابة ، وهى طبقة إغريقية ، يتمتع أفرادها رجالا ونساء بالامتيازات ولديهم الكفاية من المال والوقت الذى يسمح لهم بالاستمتاع بالأدب وبوسائل التسلية الأخرى ، وكانت هذه الطبقة تشبع بعض احتياجاتها عن طريق الاحتفالات والمواكب الريفية التى كانت تشكل أحد وجوه الحياة اليومية فـى كـل المـدن الهللينستية الكبرى ، ولكن من أجل إشباع بقية الاحتياجات أيضاً تطورت أشكال الفن الشـعبى – فى الشعر ، والمسرح ، والخطابة ، وفن الموسيقى والرقص ، وقد وجد هذا التطور دعامته فـى دنـيا الهللينستية ، جزئيا فى الانفصال بين التعليم والفن ، فالأغنياء ليسوا بالضرورة من المتعلمين تعلـيما عالـيا والذيـن يملكـون تعليما عاليا ، لم يكونوا بالضرورة مثقفين فنياً ، وهذه علاقة ملازمة بالضـرورة للمجـتمع الـتجارى الذى يتحقق فيه الثراء سريعاً ، والمجتمع الاستبدادى الذى تنفصل فيه العلاقة بين الثراء والمسؤلية الاجتماعية ، ففى مجال الشعر هناك عدد من الشعراء الذين تخصصوا فى الأشـعار الشعبية البذيئة الفاضحة ، التى تجارى الروح الشهوانية لذلك العصر ، ليس لدينا وسيلة للحكم

علـــى القيمة الفنية لهذه المؤلفات ، فشاعر مثل سوداتيس Sodates من الواضح أنه متخصص فى كتابة قصائد فاحشة تسخر بمختلف أعضاء العائلة الملكية الهللينستية ، فقد تمادى إلى حد بعيد ، حتى أنه كتب قصيدة يسخر فيها من زواج بطليموس فيلادلفوس من أخته أر سينوى والتى أغضبت الملك غضبا شديداً حتى أنه أرسل الأدميرال باتروكلوس لمطاردته بعد أن هرب من الإسكندرية، وقد باغته باتروكلوس بين أهل كيليكاديس Cyclades فأمسك به ووضعه داخل صندوق من الرصاص وأغرقه فى البحر ، السطر الوحيد الذى وصل إلينا من هذه القصيدة الجارحة يقول : " لقد طعن الثمرة المحرمة بلسعة مميتة " . "He pierced forbidden fruit with deadly sting

كـــان فيلادلفوس راعيا عظيما لفن الدراما وكان عنده مسرح مخصص للإله ديونيسوس ، بناه فـــى حدائق قصره ، وقد مثلت فيه أعمال كبار شعراء التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين ، بالإضافة إلى هـــذه الأنواع ، وربما تزايدت بمضى الزمن ، وكنتيجة لتدهور الحساسية ألحقت بها التمثيليات الإيمائية مـــن نـــوع المحاكـــاة التهكمية Parody والهجائية Satires و بالمصطلحات العصرية نقول إن التنوع و الكوميديا الموسيقية غزت المسرح الشرعى تدريجيا.

فى العصور الكلاسيكية كان ينظر لفنون الموسيقى والرقص نظرة جادة فكانت الموسيقى تعتبر جـــزءاً مـــن علوم الرياضيات و عنصراً أساسياً فى تعليم أى شخص يعتبر نفسه متعلماً ، كان الرقص جـــزءاً مـــن الجمناســـتيك ، أى التعبـــير الظاهر المرئى للقوى الروحية وهو من الأشياء التى تصاحب الطقـــوس والاحتفالات الدينية ، أصبح الرقص والموسيقى فنونا شعبية فى العصر الهللينستى ثم تدهورا حتى أصبحا من أشكال المتعة الجنسية .

أصـــبح الناى هو آلة العزف المفضلة فى الموسيقى واشتهرت الإسكندرية ببراعة عازفى الناى مـــن الرجال والنساء ، وأصبح الكثير منهم نجوماً شعبيين "pop stars " وصارت بعض العازفات مثل مينســـيس Mensis ويوثين Rothine عشيقات للملك وقد لقب أحد البطالمة المتأخرين – بطليموس الثالث عشر – بلقب أوليتس Auletes بسبب كفاءته العالية فى العزف على الناى ،ولم تكن هذه مجاملة إذ كان مؤنث الكلمة أوليترايدز Auletrides يطلق على ما نسميه فتيات الكباريه cabaret girl .

الشـــئ نفســـه الذى حدث مع الموسيقى، حدث مع الرقص فانحط قدره وصار وسيلة للتسلية الشعبية يقدم أساساً فى المسارح العامة والحفلات الخاصة عن طريق راقصات محترفات من المومسات عـــادة ، يصـــف لـــنا المـــؤرخ أثينايوس Athenaeus كيف أن بطليموس الحادى عشر المعروف باسم الإســـكندر ، الذى كان لا يقوى على المشى إلا إذا استند على اثنين من أصدقائه ، كيف كان فى ولائمه يقفـــز من فوق أريكة عالية ويرقص حافى القدمين بنشاط وحيوية أكبر كثيراً ممن جعلوا الرقص حرفة لهـــم وقـــد حدثت مثل هذه المشاهد فى حفلات أقل رقيا فى مستوى الاستمتاع بعد أن يدور الكأس عدة مرات على الحاضرين.

كانـــت الخطابـــة مهـــنة مفضلة عند الإغريق وكان التدريب على هذا الفن جزءاً من تعليم كل إنســـان مـــثقف ، ففى داخل دولة المدينة ،حيث يشارك كل الأحرار فى شئون الحكم ، وحيث تتواصل المـــناظرات والدعاوى القضائية حول أمور اللحظة الراهنة ،صارت الخطابة أداة عملية ضرورية مثلما هـــى مران عقلى مقبول سواء فى الممارسة أو الاستماع إليها. أما فى عالم الهللينستية القمعى ، حيث لم يعـــد هـــناك ســـبباً عملـــياً معقولاً لوجودها طالما أن الاهتمام فيها كان مختصاً بأمر المواطن العادى ، فانحطت الخطابة مثل الموسيقى والرقص ، إلى مستوى التسلية الشعبية ، التى يقوم بها خطباء محترفون يسلون المستمعين ببراعة التلاعب بالكلمات ،مثل بعض الشخصيات التى يقدمها التليفزيون الآن.

باستثناء العمارة ، فإن الإسكندرية الهللينستية ، لم تحفل بأى إنجازات بارزة فى الفنون المرئية ، بالنســـبة لفـــن النحت الإغريقى العظيم ، فكانت الإسكندرية مكان تجميع وليست مركز إبداع ، ورث

النحاتون السكندريون القليل من وحى أثينا واستمدوا القليل من التقاليد المصرية العظيمة ،وعلى النقيض من هذا ، فإن العمارة والنحت المصريين لم يتأثرا بالنماذج الإغريقية إلا فى القليل النادر ، كانت هناك مدرسة للنحت فى الإسكندرية ، وهناك أعمال عظيمة أنتجت فى فترة حكم البطالمة ، وما بعدها ، وكان أى بناء يخلو من التزين بالتماثيل ، والأفاريز والأعمدة ، والنافورات المزخرفة ،لا يمكن أن يكون محل اعتبار ،وهذا ما قاله أحد الخبراء عن فن التماثيل المبكر بالإسكندرية. نقص فى التأكيد على بنية العظام تحت الجلد ، تكتل انطباعى خشن للشعر، إدماج خفيف بخطوط حادة ،مع ميل إلى استخدام السطوح اللامعة ...الهالات المقدسة التى أضفاها البطالمة على الإسكندر الأكبر قد سارعت بالتأكيد فى إدخال موضة الملامح المميزة لشخصية الإسكندر فى أعمال النحت ، مثل حاجب كثيف ، عيون غائرة مستقرة ، نظرة حادة، أما وحدة التحديق فهى حيلة من السهل الإمساك بها [١٧]. ومضى الخبير نفسه ليشير إلى عادة الملاحظة الدقيقة التى وضع المتحف نموذجها فكان لها أثرها الكبير فى فن النحت . الرأس الرخامى لبطليموس الثانى يتوافق مع الميل الذى كان سائدا فى ذلك الوقت، خلفية الرأس عبارة عن شكل كروكى وكذلك الشعر ، الحاجب به فجوة خفيفة ، والعيون ليست فى وضع غائر ولكنها مفتوحة على الآخر ،وفوقها جفون محددة المعالم ، أما الأنف فهو طويل ومستقيم الشكل ، والفم صغير ، مفتوح نصف فتحة ،واللمسات الأخيرة الرقيقة لا تبين أى تفاصيل فى رسم الموديل[١٨].

أعظم قطع النحت السكندرى وأكثرها تشخيصا للعصر ، ليست فى كتل التماثيل الضخمة ولكن فى قطع العملة الضخمة الخاصة بتلك الفترة ، بعضها تماثيل صغيرة غاية فى الجمال مصنوعة من الفضة والبرونز أحيانا وعادة من الفخار تنقل صور الناس العاديين والحيوانات الذين ربما ترى مثلهم كل يوم فى شوارع الإسكندرية ،النحات اليونانى السكندرى بنظرته الصافية المدربة كان يدرك جيداً تعقيدات مجتمعه ، فرغم أن مخزونه الفنى كان محدوداً ولا يزيد عن الحد الأدنى، فإنه قد وجد مجالاً يمارس فيه فنه بمجرد أن استيقظ فى داخله الاهتمام بالأنماط الموجودة فى الشارع ، حتى أخذ يحتضن مهن الناس وعاداتهم ، فتجد الرجال المسنين والأطفال والمزارعين والصيادين والباعة الجائلين ، كل هؤلاء ممثلين فى فن النحت السكندرى ، هناك قدر كبير من المبالغة يصل بهذه الأشكال إلى حد الكاريكاتير ففى معهد كونسرفاتوار بلازا

Plazzo dei Conservatore يوجد تمثال صغير لامرأة عجوز (قد أعيد رأسها) تحمل تحت ذراعها اليمنى خروفا صغيرا وترتدى عباءة معقودة على الكتف الأيسر فى حين تركت نهدها الأيمن عاريا ، إن جسد المرأة النحيل ، الذى أصابه الذبول بفعل الزمن ، يكشف لنا بهذه المعالجة عن ملامح دراسة علمية تميل إلى التعاطف لكنها واقعية ، وهناك أيضا العديد من الأقنعة المصنوعة من الجبس ورءوس تتلذذ ببشاعة التشوهات التى تعرضها ،،ففى متحف أثينا توجد مجموعة برونزية لأحد الباعة النوبيين جالسًا القرفصاء على الأرض فى الشارع ورأسه مستندة فوق ركبته اليمنى المرفوعة ، ويجثم على كتفه اليمنى قرد مستغرقا فى النبش فى شعر صاحبه ، التمثال كله لا يزيد ارتفاعه عن طول إصبع الإبهام ،وفى المتحف البريطانى نجد تمثالا من الفضة لصبى جالس وهو يمسك بيده إوزة تقضم أذنه ،وهناك فى برلين تمثال صغير من البرونز لشحاذ أحدب كسيح يتوسل بأسلوب المحتال الخبيث وله قضيب كبيرظاهر بصورة ملفتة للنظر ،،ثم تمثال آخر من البرونز لرجل عجوز يمشى أحدب الظهر عارى الجسم يحمل جرة وديكا يساوره شعور بالضيق والشك ، ربما من مضايقات المارة وتندرهم عليه بالنكات[١٩].

لقد كشفت الحفريات حول الإسكندرية مئات التماثيل الصغيرة المصنوعة من الفخار التى يعود تاريخها إلى فترة حكم البطالمة،وعرفت باسم " تاناجراس Tanagras " ومن الواضح أنها كانت تستعمل لأغراض الزينة فى بيوت الإسكندرية.

والذى حدث فى الشعر ، حدث فى الفنون التشكيلية أو المرئية إذ تفوق السكندريون فى الأشياء الصـــغيرة ، بدقـــة الملاحظة والوصف ، وفى المشغولات اليدوية الدقيقة ، ربما ابتدعوا فن الفسيفساء بالحجـــر الملـــون والزجاج ، وعموما فإنهم لم يوفقوا كثيرا فى استخدام الحجر لكنهم برعوا فى تشكيل المعادن وبصفة خاصة فى صك عملاتهم المعدنية ، كما برعوا فى تقطيع الأحجار الكريمة والنقش عليها

كانـــت الحوائط الداخلية فى المبانى العامة والبيوت الخاصة الكبيرة تغطى عادة بالرسومات أو بـــنقوش بارزة فى الجبس ، وهو ما كان يحدث فى أى مكان آخر من العالم الهللينستى ، فى الإسكندرية كانـــت هـــذه الرســـومات والنقوش البارزة تصور عادة مشاهد رعوية مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية ،وكان هذا تطوراً موازيا للشعر الرعوى الذى روج له ثيوكريتس ومقلدوه فأظهرت إبداعاتهم أعراض النوســـتالجيا الـــتى كـــان يكابدهـــا المغتربون الإغريقيون فى الإسكندرية ، وهم يعيشون حياة حضرية محاصرين فوق شريط ضيق بين البحر والبحيرة ، ولا يجدون على مدى البصر جبالاً أو مجارى ماء أو غابات ، لا يوجد سوى نباتات الغاب على حافة البحيرة والخط الأخضر المزروع بين المدينة والصحراء ، لا توجـــد أى جـــبال تلـــوح فى الأفق – لا يوجد شئ من هذا سوى البحر فى الشمال وسلسلة التلال المنخفضـــة الـــتى تطل من شواطئ البحيرة الجنوبية ، أرض ذات ألوان حادة متناقضة ، بياض المدينة اللامع ، وزرقة البحر والبحيرة ، ثم السماء ذات اللون الأزرق التركوازى إلى جانب الزراعة الضاربة فى الخضرة الشديدة وبعدها الصحراء بلونها البنى ، إنها صرخة مدوية بعيداً عن الألوان الهادئة والأنغام الخافتة المنبعثة من الوديان فى بلاد الإغريق.

لـــــقد أخـــــذ الفن الإغريقى بالإسكندرية طريقه إلى الاضمحلال والتدهور فى القرن الثانى ق. م، بعـــد بطلـــيموس الثامـــن لم يعد هناك من أعمال النحت ما يستحق هذا الاسم[٢٠] وقد تزامن هذا الـــتدهور مـــع توقـــف هجرة الإغريق إلى الإسكندرية ، وتطور نمط من الفن سكندرى الهوية فلا هو إغـــريقى ولا هـــو مصـــرى بل مزيج من الاثنين مضاف إليه أثر ضئيل من اليهود ، ولم يؤد هذا إلى إزاحـــة الفن الإغريقى ، ولا إلى امتزاج أو اندماج بين الفن المصرى والإغريقى، فعلى المستوى الفنى بقـــى الـــنوعان منفصلين ، لكن التقاليد الإغريقية اندثرت ، فقد أدت الغزوات الرومانية والبربرية إلى عزل بقية العالم الهللينستى وإفقاره ، مما جفف ينابيع الموهبة الإغريقية والإلهام الإغريقى وأوقف تدفقها بين الإسكندرية وبين بقية المدن ، واضطر البطالمة المتأخرون لأسباب سياسية ،أن يحولوا القدر الأكبر مـــن اهـــتمامهم بالإغـــريق ورعايتهم لهم نحو رعاية رعاياهم من المصريين ، وبدلا من الإسكندرية صارت روما هى قبلة العلماء والفنانين ورجال الأدب من الإغريق ، وأخذت الإسكندرية فى التحول من الخصوصـــية اليونانـــية إلـــى ثقافـــة ذات صبغة عالمية أكبر ، يتجلى فيها التأثير العميق لطرق التفكير الشرقية والمصرية واليهودية التى اتجهت من المحسوس إلى المجرد ، بحيث صار التعبير الفنى ، سواء فيما يخصها ،أو حتى بالمعنى الكلاسيكى ، على اعتبار أنه مظهر لحقيقة داخلية شيئا لا مكان له.

الهوامش : ـــ

(1)Mahaffy. **Greek Life and Thought**. P. 225.

(2) Callimachus. **Epigrams** (tr. G. M. Young) . Epigram X V. p. 31.

(3) Catullus. **Poems** (tr. J Cranstoun). Peom LXVI. P.131.

(4)Couat.**La poesie Alexandrine.** P. 172.

(5)Callimachus. **Epigrams**, op. cit, Epigram X. p.21.

(6) ibid. Epigram XXII. P.45.

(7) ibid,Epigram XXXIV. p. 69.

(8)ibid.Epigram XLVIII.p .97.

(9)ibid .Epigram LVII,p.115.

(10) R. G. Seaton in his Introduction to his edition of Argonautica. p .ix.

(11)Tarn &Griffith . op. cit.

(12)Couat,op. cit. p. 293.

(13) Aratus .**Phaenomena** (tr. G. R. Mair). Pp. 46.-1.

(14) Theocritus. **Idylls** (tr. G.H.Hallard) .Idyll XVII.p. 84.

(15) ibid. Idyll XXVII. p. 133 et seq.

(16) Couat. Op. cit . 517 et seq.

(17) Noshy. **The Arts in Ptolemaic Egypt.**

(18) ibid.

(19) ibid.

(20) ibid.

الدراسات

النص الحجاجـــــى العــــربى
دراسة فى وسائل الإقناع

محمد العبد

١-توطئة

توصيف مكونات البنية الحجاجية للنص الحجاجى العربى تشكل نوعاً نصياً خاصاً، واستقراء وسائل الإقناع المنطقية واللغوية وتحليل صورها المختلفة انطلاقاً من معطيات العينات النصية المختارة لهذه الدراسة ذاتها، هما الهدفان الأوليان اللذان تسعى دراستنا إلى تحقيقهما. وقد اقتضى تحقيق هذين الهدفين تمهيد السبيل إلى التطبيق بهذه التوطئة النظرية التى نرمى بها إلى إلقاء ضوء على المفاهيم والأسس النظرية ذات الصلة الوثقى بمحتوى المعالجة التطبيقية.

(أ) أنواع النصوص

التمييز بين أنواع النصوص وفقاً لمعايير لغوية واتصالية هو مجال نظرية أنواع النصوص Text Type Theory لا نعنى هنا بتقديم مراجعة شاملة لأدبيات هذه النظرية، ولكننا نمحص القول فيما يناسب أهداف الدراسة. هدف نظرية أنواع النصوص تكثيف خواص البنية اللغوية وأنماط الوظائف الاتصالية التى يغلب ارتباطها بنوع نصى بعينه مقارناً بسائر الأنواع الأخرى. الهدف من تصنيف النصوص إلى أنواع محددة هو دائماً اختصار العدد غير المتناهى من نصوص حقيقية إلى أنماط كبرى قابلة للتحديد والتحليل.

كان للاتجاه الموجه إلى النظام اللغوى من منظور بنائى، لا سيما من منظور الملامح النحوية، إسهامه فى نظرية النص. كانت نقاط التركيز فيه مختلفة: طرق توزيع الأزمنة فى النص، وطرق استخدام العناصر الإشارية، وطرق الربط الإحالى إلخ. بيد أن كثيراً من الإسهامات اللاحقة فى نظرية النص قد أثبتت عجز البحوث البنائية الموجهة إلى النظام اللغوى وحده عن أن تمدنا بوسائل كافية لتصنيف مناسب للنصوص من حيث هى واقعات فى سياق التفاعل الاتصالى. لقد لوحظ أن النص الواحد يمكن أن يشتمل على أكثر من نوع نصى واحد، وهو ما يوجب أن يتحلى نموذج "نوع النص" بصلاحيته لأداء أفعال لغوية معقدة ذات ارتباطات بالعلامات السياقية-الموقفية، والعلامات الوظيفية- الاتصالية، والعلامات البنائية النحوية والموضوعية جميعاً[1].

ويحدد برنكر Brinker ثلاثة معايير للتمييز بين أنواع النصوص فى علم اللغة النصى:

١- **الوظيفة النصية معياراً أساسياً**: ويقود هذا المعيار إلى التمييز بين أنواع نصية خمسة: إخبارية (كالخبر والتقرير)، وطلبية (كالقانون والطلب)، والتزامية (كالعقد والضمان)، واتصالية (كالإعراب عن شكر)، وإقرارية (كالوصية).

لوحظ أن هذه الأنواع المحددة فى إطار وظيفة النص واسعة جداً، ويمكن أن توزع على نحو آخر إلى أنواع أكبر.

المعايير السياقية: وتجرى على مستوى الوصف الموقفى الذى يضم مقولتى "شكل الاتصال Kommunikationsform" و "مجال الفعل Handlungsbereich". ويحدد الموقف الاتصالى من خلال الوسيط الذى تنقل عبره النصوص. ويميز هنا بين خمسة وسائط: الاتصال المباشر (وجهاً لوجه) والاتصال الهاتفى، والاتصال الإذاعى، والاتصال التليفزيونى، والاتصال المكتوب.

تؤسس العلامات الموقفية التى تخص كل وسيط على حدة أنواعاً للاتصال، من أهمها: المحادثة المباشرة (وجهاً لوجه)، والمحادثة الهاتفية، والإرسال التليفزيونى، والرسالة، والمقالة الصحفية أو الكتاب.

٢- المعايير البنائية: وتتخذ فى الجانب البنائى المقولتين الموضوعيتين: "موضوع النص Text thema" و " الشكل الذى يظهر فيه الموضوع Form der Themenentfaltung" أساسين للتمييز بين أنواع النصوص:

(أ) موضوع النص: ويشتمل على التركيز الزمنى للموضوع، وهو ما يعرف باسم "التوجه الزمنى": ما قبل الكلام، وزمن الكلام، وما بعد زمن الكلام. مثال ذلك الأنواع النصية: الخبر، والبروتوكول ونحوهما. ويشتمل موضوع النص أيضاً على "التوجه المكانى"؛ أى العلاقة بين المرسل والمستقبل، الموضوع:

الموضوع = المرسل

الموضوع = المستقبل

الموضوع = ما يستثنى منه شركاء الاتصال . ومثال ذلك: التعليق الصحفى.

(ب) الشكل الذى يظهر فيه الموضوع: ويميز هنا بين النص الوصفى، والنص السردى، والنص الحجاجى (أو الجدلي). هذه الأشكال الكبرى التى تظهر فيها الموضوعات وثيقة الصلة بوظائفها النصية(٢).

إذا ميزنا بين الأنواع النصية الثلاثة: الوصفية، والسردية، والحجاجية، على أساس مفهوم "مراكز الضبط Control Centers فى عالم النص، كما فعل دو بوجراند، لرأينا أن مراكز الضبط فى النصوص الوصفية Descriptive هى-فى معظمها- تصورات للشئ والموقف. وهى فى النصوص السردية Narrative تصورات الحدث والعمل، وهى فى النصوص الحجاجية Argumentative قضايا كاملة تنسب إليها قيم صدق وأسباب لاعتقاد كونها حقائق. ويغلب أن يكون هنالك تعارض بين القضايا التى تتصادم فيها القيمة لكونها موصوفة بالصدق truth assignment(٣).

لقد كان من أهم العلل التى أمسكت بها الإسهامات الأولى فى نظرية أنواع النصوص: أن كل نظرية تبحث عن القواعد التى تحكم نصاً بعينه، وتنظر هل هى قواعد يختص بها هذا النوع، أم أنها قواعد مشتركة. ومن أهم تلك العلل أن كلا من علوم اللغة وعلم الأدب معنى بمشكل تحديد أنـــواع النصوص. ومن ثم، ينهض السؤال عن إمكانيات إسهام المعايير اللغوية فى ظل ذلك المشكل(٤).

(ب) الحجاج والنص الحجاجى

فى علم اللغة النصى والنظرية الحجاجية المعاصرة عرف الحجاج من زوايا شتى: السمات الموضوعية العامة، أو البنى اللغوية المميزة، أو الغرض البلاغى والوظيفة الاتصالية، أو التقاط سمة أولية مائزة، إلخ. تطول القائمة بالتعريفات إن مضينا مع أدبيات علم اللغة النصى والنظرية الحجاجية، حتى نراها تدنو كثيراً من جوهر الحجاج تارة وتنأى عنه قليلاً تارة أخرى. من أهم التعريفات التى نراها أدنى من غيرها إلى جوهر الحجاج ما يلى:

الحجاج عند أندرسين Andersen ودوفر Dover طريقة لاستخدام التحليل العقلى والدعاوى المنطقية، وغرضها حل المنازعات والصراعات واتخاذ قرارات محكمة والتأثير فى وجهات النظر والسلوك(٥).

كون الحجاج طريقة من التحليل والتعليل يستخدم فيها المنطق للتأثير في الآخرين مما تبنى عليه تعريفات أخرى عدة، نـراها عنـد روبـرت هوبـر R. Huber(٦)، وعند كل من ماكبورنى McBurney وميلز Mills(٧)،وعند كل من فيشر Fisher وسايلز Sayles(٨) وغيرهم.

٢- والحجاج عند بيريلمان Perelman وتيتكا Tyteca طائفة من تقنيات الخطاب التى تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التى تعرض عليهم أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة(٩).

والاستمالة أو الموالاة Adherence هى العنصر الأهم الذى بنيت عليه تعريفات أخرى، من أهمها تعريف ريك Rieke وسيلارز Sillars. يعرف هذان الباحثان الحجاج بأنه عملية عرض دعاوى تتضارب فيها الآراء مدعومة بالعلل والدعامات المناسبة بغية الحصول على الموالاة لإحدى تلك الدعاوى (١٠).

٣- وتبرز تعريفات أخرى كون الحجاج فعلاً لغوياً أو عملية اتصالية أو جنساً من خطاب تفاعلى مع إبراز أهم مكوناته، على نحو ما نجد فى تعريف أوتس ماس Utz Maas. وديبورا شيفرين Deborah Schiffrin، وكل من هاينمان Heinemann وفيفيجر Viehweger:

فالحجاج عند ماس سياق من الفعل اللغوى Handlungszusammenhang تعرض فيه فرضيات (أو مقدمات) وإدعاءات مختلف فى شأنها. هذه الفرضيات المقدمة فى ذلك الموقف الحجاجى هى مشكل الفعل اللغوى (١١).

والحجاج عند شيفرين جنس من الخطاب، تبنى فيه جهود الأفراد دعامة مواقفهم الخاصة، فى الوقت نفسه، الذى ينقضون فيه دعامة موقف خصومهم(١٢).

والحجاج عند كل من هاينمان وفيفيجر عملية اتصالية، هى كل ضرب من ضروب عرض البرهان الذى يعلل الفرضيات والدوافع والاهتمامات(١٣).

تلك نماذج من أهم تعريفات الحجاج، دارت حول عناصر موضوعية وبنائية ووظيفية شتى. خلاصة تلك التعريفات: أن الحجاج جنس خاص من الخطاب، يبنى على قضية أو فرضية خلافية، يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات، عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطاً منطقياً، قاصداً إلى إقناع الآخر بصدق دعواه والتأثير فى موقفه أو سلوكه تجاه تلك القضية.

فى ضوء التعريفات السالفة يمكن تحديد الملامح الأولية لطراز النص الحجاجى فيما يلى:

١- العلاقة بين أجزاء النص الحجاجى علاقة منطقية logical أكثر من كونها علاقة تصورية perceptual كما هى الحال فى النص غير الحجاجى.

ويقصد بالعلاقة التصورية تلك التى تصدر عن تجربة محددة مقيدة بزمن التصور وبحدث التصور. والعلاقة المنطقية علاقة استنباطية invented غالباً، فى مقابل العلاقة التصورية المباشرة غالباً فى النص غير الحجاجى(١٤).

يبين وليم برانت William Brandt ذلك بأن جوهر الحجاج إنشاء رابطة مقنعة بين عبارتين، ومن ثم يعتمد النص الحجاجى اعتماداً كبيراً جداً على بنية أساسية عند عالم المنطق، وهى بنية القياس المنطقى. وفى الحجاج يرى الحكم على نتيجة القياس حكماً على الحجج المقدمة- من حيث هى علاقة بين منطوقات تعبر عن قضايا محددة- بأنها صالحة أو فاسدة، لا حكماً عليها بالصواب أو الخطأ(١٥).

٢- يبنى النص الحجاجى- فى شكله الرئيسى- على مكونات ستة، هى: الدعوى (أو النتيجة) Claim، والمقدمات أو تقرير المعطيات Assertion of Data والتبرير Warrant، والدعامة Support، ومؤشر الحال Qualifier، والتحفظات أو الاحتياطات Reservations:

الدعوى نتيجة الحجاج. هى مقولة تستهدف استمالة الآخرين. تذكر الدعوى صراحة، وقد تُضمَّن.

والمقدمات تقرير يصنعه المجادل عن أشخاص أو أحوال أو أحداث. وينبغى للمقدمات أن ترتبط بالدعوى ارتباطا منطقياً، حتى تصلح لتدعيمها.

والتبرير بيان للمبدأ العام الذى يبرهن على صلاحية الدعوى وفقاً لعلاقتها بالمقدمات.

والدعامة كل ما يقدمه المجادل من شواهد وإحصاءات وأدلة وقيم إلخ، حتى يجعل المقدمات والتبريرات أقوى مصداقية عند المستقبل.

ومؤشر الحال كل ما يقدم من تعبيرات تظهر مدى قابلية بعض الدعاوى للتطبيق، نحو: من الممكن، من المحتمل، على الأرجح إلخ.

والتحفظات هى الأساس الذى ينهض عليه الحكم بعدم مقبولية الدعوى(١٦).

٣ـ النص الحجاجى نص تقويمى. والقيمة مفهوم يستنبط مما يقوله الناس، ومما يفعلونه، ومما تشيده المجادلات. والقيم – مع الدليل ومصادر معقولية الأشياء – تكون المادة التفاعلية التى يقدر بها الناس الحجاج الذى يستحق منهم الموالاة(١٧). والقيم من أهم المفاهيم التى يبنى عليها النص الحجاجى عند كل من دو بوجراند de Beaugrande ودرسلر Dresler. ومن المفاهيم الأخرى: العلة، والمعارضة. النص الحجاجي– فى نظر هذين الباحثين– نص موظف لتقوية القبول أو تقويم معتقدات وأفكار(١٨).

(ج) الحجاج والإقناع

يعرف توماس شايدل Thomas Scheidel الإقناع بأنه محاولة واعية للتأثير فى السلوك(١٩). ويرى أوستين فريلى Austin Frely الحجاج والإقناع جزءين من عملية واحدة، ولا اختلاف بينهما إلا فى التوكيد Emphasis. يولى الحجاج الدعاوى المنطقية أهمية خاصة. ولكنه يجعل من اختصاصه أيضاً الدعاوى الأخلاقية والعاطفية. أما الإقناع، فإنه ينعكس على التوكيد الذى يبطل ضده(٢٠).

فى مقابل ذلك يرى كل من هوارد مارتين Howard Martin وكينيث أندرسين Kenneth Andersen أن كل اتصال هدفه الإقناع، وذلك أنه يبحث عن تحصيل رد فعل على أفكار القائم بالاتصال (٢١). يبدو أن هذين الباحثين يعنيان بالإقناع هنا معناه العام، وليس الإقناع الحجاجى الذى يصدر عن وسائل منطقية ولغوية خاصة. يمكن توضيح هذه المسألة بالنظر فى نصوص الخطابة العربية. يكون النص الخطابى نصاً إقناعياً، ولكنه ليس نصاً حجاجياً بالضرورة، لأنه لا يعبر بالضرورة عن قضية خلافية. يعنى هذا أن كل نص حجاجى نص إقناعى، وليس كل نص إقناعى نصاً حجاجياً. يرتبط الإقناع بالحجاج إذن ارتباط النص بوظيفته الجوهرية الملازمة فى محيط أنواع نصية أخرى كالوصفيات والسرديات.

(د) الحجاج عند العرب

وهو الحجاج والاحتجاج والجدل والجدال والمجادلة. يضرب الحجاج بجذور قوية فى الخطاب العربى. فضلاً عن الدور المهم الذى لعبه الحجاج فى الحياة العقدية والسياسية فى البيئة العربية الإسلامية، وفضلاً عن اعتماد البنية الحجاجية فى الخطاب العلمى البلاغى، على نحو ما نرى فى دفاع عبد القاهر الجرجانى (ت٤٧١هـ) عن إعجاز القرآن بإقناع الناس بفكرة النظم، مما طبع دلائله بطبيعة حجاجية واضحة(٢٢). فضلاً عن كل ذلك، شغل الحجاج بعض القدماء جنساً خاصاً من الخطاب. يمكن أن نقف هنا على محاولتين مهمتين فى دراسة الحجاج لكل من أبى الحسين إسحق بن وهب (ت ٣٣٧هـ) وحازم القرطاجنى (ت٦٨٤هـ).

يمكن تصنيف خلاصة فكر ابن وهب فى "الجدل والمجادلة" فى النقاط الرئيسية التالية:

١- قدم ابن وهب تعريفاً دقيقاً للجدل والمجادلة، وضع فيه يده على مقصد الجدل ووقوعه فى مسائل خلافية: "وأما الجدل والمجادلة، فهما قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين، ويستعمل فى المذاهب والديانات، وفى الحقوق والخصومات، والتنصل فى الاعتذارات"[٢٣].

٢- الجدل- فيما يفهم من كلام ابن وهب- خطاب تعليلى إقناعى: فالجدل إنما يقع فى العلة من بين سائر الأشياء المسئول عنها[٢٤]. وينبغى للمجيب إن سئل أن يقنع، وأن يكون إقناعه الإقناع الذى يوجب على السائل القبول. وإذا كان الفلج فى الجدل إظهار الحجة التى تقنع، فالغالب هو الذى يظهر ذلك[٢٥].

٣- إذا كانت مقامات الجدل مقامات اختلافات وخصومات ونحوها، فإن الاعتبار الأخلاقى من أوجب ما توجبه تلك المقامات، بل هو أوجبها. وليس التمييز بين جدل محمود وجدل مذموم- فيما نفهم من كلام ابن وهب- إلا تمييزا ينظر فيه إلى حضور هذا الاعتبار أو غيابه. الجدل المحمود ما قصد به الحق واستعمل فيه الصدق. والجدل المذموم ما أريد به المماراة والغلبة، وطلب به الرياء والسمعة[٢٦]. إذا كان القصد هو الحق والصواب، وجب على المجادل "ألا تحمله قوة إن وجدها فى نفسه، ، وصحة فى تمييزه، وجودة خاطره، وحسن بديهته، وبيان عارضته، وثبات حجته، على أن يشرع فى إثبات الشئ ونقضه، ويشرع فى الاحتجاج له ولضده، فإن ذلك مما يذهب ببهاء علمه، ويطفئ نور بهجته، وينسبه به أهل الدين والورع إلى الإلحاد وقلة الأمانة"[٢٧].

والحق أن كثيراً مما اشترطه ابن وهب فى "أدب الجدل" ينبغى له أن يعزى إلى ذلك الاعتبار الأخلاقى. ومن أهم ما اشترطه:

(أ) أن يحلم المجادل عما يسمع من الأذى والنبز.

(ب) ألا يعجب برأيه وما تسوله له نفسه، حتى يفضى بذلك إلى نصحائه.

(ج) أن يكون منصفاً غير مكابر، لأنه إنما يطلب الإنصاف من خصمه، ويقصده بقوله وحجته.

(د) ألا يستصغر خصمه ولا يتهاون به، وإن كان الخصم صغير المحل فى الجدال[٢٨].

٤- مما ذكره ابن وهب فى مبحثى "الجدل والمجادلة" و"أدب الجدل" ما يمكن أن ينظر إليه الآن من منظور "الاستراتيجيات الاتصالية الحجاجية". من أهم ذلك:
(أ) أن يبنى المجادل مقدماته مما يوافق الخصم عليه[٢٩].
(ب)أن يصرف همته إلى حفظ النكت التى تمر فى كلام خصمه مما يبنى منها مقدماته، وينتج منها نتائجه، ويصحح ذلك فى نفسه، ، ولا يشغل قلبه بتحفظ جميع كلام خصمه فإنه متى اشتغل بذلك أضاع ما هو أحوج إليه منه [٣٠].
(ج) ألا يقبل قولاً إلا بحجة، ولا يرده إلا لعلة[٣١].
(د) ألا يجيب قبل فراغ السائل من سؤاله، ولا يبادر بالجواب قبل تدبره، واستعمال الروية فيه[٣٢].
(هـ) ألا يشغب إذا شاغبه صاحبه، ولا يرد عليه إذا أربى فى كلامه، بل يستعمل الهدوء والوقار، ويقصد مع ذلك لوضع الحجة فى موضعها، فإن ذلك أغلظ على خصمه من السب[٣٣].
(و) أن يخاطب الناس بما يعهدون ويفهمون، فلا يخرج فى خطابهم عما توجبه أوضاع الكلام [٣٤].

٥- قول ابن وهب "إن الجدل إنما يقع فى العلة"[٣٥]، مطابق لما تقول به النظرية الحجاجية المعاصرة. فى هذه النظرية الكائنات البشرية صانعة علة Reason-Makers ومستخدمة علة Reason-Users. الوقوف على كيفية صناعة الناس العلل واستخدامها هو الوسيلة الضرورية

لبيان عملية تطوير الدعاوى ومنح الموالاة. وإذا كانت العلة في جوهرها هي ما يقدم رداً على السؤال "لماذا"، فإن العلة المقنعة هي العلة في أن المستمع يمنح موالاته[٣٦].

أما حازم القرطاجني (ت٦٨٤ هـ)، فإن أهم ما يمكن أن يستخرج من نظريته العامة في "التخييل والإقناع" موصولاً بموضوعنا، الأمران التاليان:

١ – تمييزه بين جهتين للكلام.

٢ – تمييزه بين طريقتين لإقناع الخصم.

في تمييزه بين جهتين للكلام يقول حازم: "لما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب، إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال "[٣٧].

لعل لفظ "الجهة" يعني – في سياقه – طريقة إظهار الموضوع. ولعل تمييز حازم بين الإخبار والاقتصاص وبين الاحتجاج والاستدلال، يعدل ما رأيناه في نظرية أنواع النصوص من تمييز بين النوعين السردي والحجاجي.

أما "التمويهات والاستدراجات"، فهي من الاستراتيجيات الحجاجية المهمة. لم يكن حازم أول من فطن إلى هذا الاستدراج. كان ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) قد سبق إلى استخراج هذه الاستراتيجية من النص القرآني. الاستدراج عند ابن الأثير "مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال" [٣٨]. وهو عنده "استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم"[٣٩].

إضافة حازم في ربطه التمويهات والاستدراجات بالطبع والحنكة معاً من ناحية، وفي تمييزه بين التمويهات والاستدراجات من ناحية أخرى: يقول حازم: "التمويهات والاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شئ ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدرب في احتذائها"[٤٠].

وفي تمييزه بين هاتين الاستراتيجيتين يقول حازم: "التمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالته المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه، أو باطبائه إياه لنفسه، ، وإحراجه على خصمه، حتى يصير بذلك كلامه مقبولاً عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول"[٤١].

جدير بالإشارة هنا أن باسل حاتم كان قد وقف على استراتيجية في الحجاج المضاد Counter argumentation تعرف في التقليد البلاغي الغربي باسم "لعبة الولاء الكاذب Strawman Gambit"، وذلك من خلال ما ذكره ابن وهب (وإن كان باسل حاتم قد نسب كلام ابن وهب خطأ إلى قدامة بن جعفر) في قوله: وحق الجدل أن تبني مقدماته بما يوافق الخصم عليه ". يقول باسل حاتم: "لما كان قصد المجادل هو أن يقود خصمه إلى قبول الدليل المطروح، فإن عرض الدليل الذي يؤخذ من قول الخصم نفسه، سوف يصبح — على نحو مؤكد — الطريقة الأعظم تأثيراً في إنجاز غايات المجادل يعني المؤلف بالإشارة أن ذكر كلام الخصم، ليس بخلو جملة من دوافع خفية: فمنتج النص يذكر كلام خصمه على نحو لا يفضح اعتقاده الراسخ فضحاً شديداً، حتى يجعل دفاع الخصم اللاحق عن موضوعه غير مؤثر. من ثمّ، يعرض محتوى الاقتباس من قوله في جو من الرفض المراوغ، حتى يفضح ثرثرته الفكرية"[٤١].

٢ـ النصوص المختارة ومكونات البنية الحجاجية

تبني الدراسة التطبيقية التالية على سبعة عشر نصاً حجاجياً: خمسة نصوص قديمة والأخرى من العصر الحديث. تختلف هذه النصوص في موضوعات الحجاج: موضوعات اجتماعية ومكاتبات رسمية، وموضوعات دينية، وفكرية، وأدبية، وسياسية. ومن تلك النصوص ما تمتزج

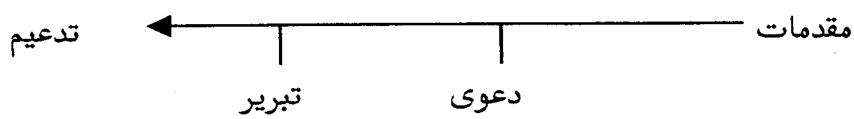
فيها الموضوعات وتتداخل، كالحجاج السياسى من منظورات دينية. أصحاب تلك النصوص مختلفون فى أساليبهم ومشاربهم الثقافية ومنطلقاتهم الفكرية. يعطى ذلك كله فرصة أكبر لاستقاء معلومات أوفر عن تفاوت البنى الحجاجية بين تلك النصوص على نحو أو آخر، كما يفسح المجال لاستكشاف الوسائل المختلفة التى توسلت بها للإقناع والاستمالة.

وفيما يلى توصيف عام للنصوص المختارة ومكوناتها الحجاجية:

١- من قصة الكندى: احتجاج الكندى لبخله (من قوله: تسمون من منع المال- إلى قوله: يجعل حظ الموسر أكثر وإن كان فى كل شئ فوق أصحابه): (كتاب البخلاء للجاحظ ص٧٨-٨١):

الدعوى (مذكورة): المال لمن حفظه، والحسرة لمن أتلفه، وإنفاقه هو إتلافه.

شكل الحجاج:

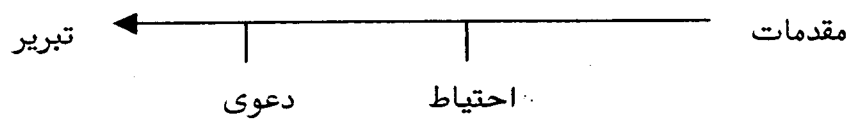


٢-٤ ثلاثة نصوص من رسائل إخوان الصفا:

النص ٢: فى بيان أسباب اختلاف العلماء فى الإمامة (٤/٣٠-٣٤).

الدعوى الرئيسية (مذكورة): جمع محمد ﷺ خصال النبوة وخصال الملك.

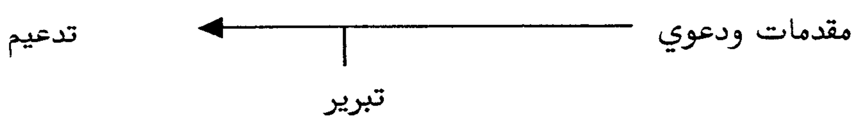
شكل الحجاج:



النص ٣: بعض أخلاق الملوك مضادة لخصال النبوة (٤/٣٤).

الدعوى الرئيسية (مذكورة): هى الدعوى السابقة.

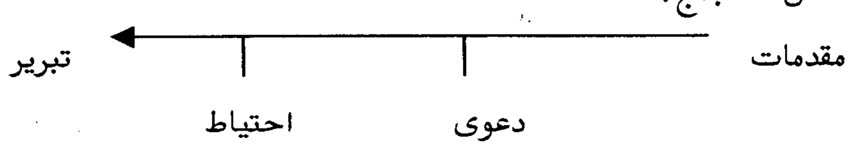
شكل الحجاج:



النص ٤: فى مسألة الجبر (٤/٣٥-٣٦).

الدعوى الرئيسية (مذكورة): ليس أحد من المخلوقين بقادر على شئ من الأشياء ولا عمل من الأعمال إلا ما أقدره الله عليه.

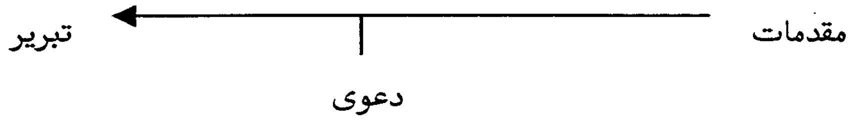
شكل الحجاج:



٥- كتاب عن الإخشيد إلى أرمانوس ملك الروم (جمهرة رسائل العرب ٤/٤١٤- ٤٢٥).

الدعوى (مضمنة): الإخشيد لا تقصر منزلته عن منزلة من يكاتبه: أرمانوس.

شكل الحجاج:

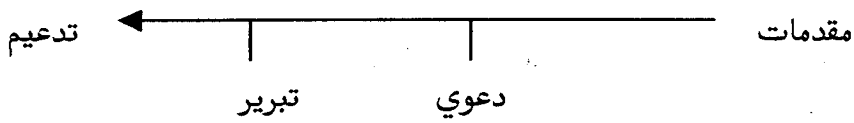


٦-٧: نصان لطه حسين من كتابه (حديث الأربعاء، جـ٣):

النص (٦): القديم والجديد (٣/٣١-٣٦).

الدعوى (مذكورة): ليس للقديم أنصار؛ أى أن أنصار القديم ليسوا مخلصين فى نصرهم للقديم، أو أنهم يخدعون أنفسه، م حين يظنون أنهم ينصرونه.

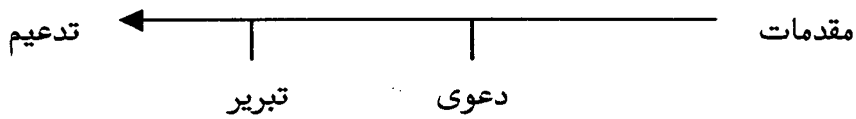
شكل الحجاج:



النص (٧): أحسن إلّى وأنا مولاك (٣/١٢٥-١٣٠).

الدعوى (مذكورة): فلسفة الرافعى فى الجمال والحب (فى كتابه: "رسائل الأحزان فى فلسفة الجمال والحب") لا تفهم ولا تدل جملتها على شئ.

شكل الحجاج:

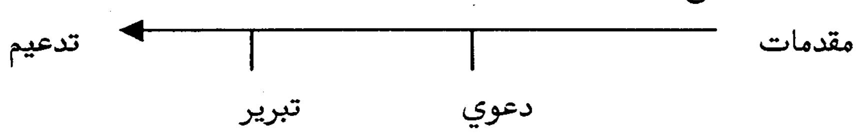


٨-٩: نصان لعباس محمود العقاد من كتابه (الفصول):

النص (٨): الغزل الطبيعى (ص٩٤-١٠١).

الدعوى (مذكورة): العشق فى طبيعته الأولى بعيد عن الرفق والسلاسة.

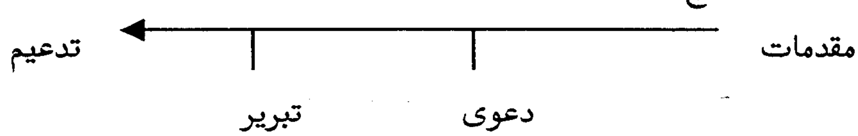
شكل الحجاج:



النص (٩): الأدب العصرى (ص١٠١-١٠٨)

الدعوى (مذكورة): التقدم فى الأدب تقدم فى الإحساس بالأشياء على ما هى عليه.

شكل الحجاج:

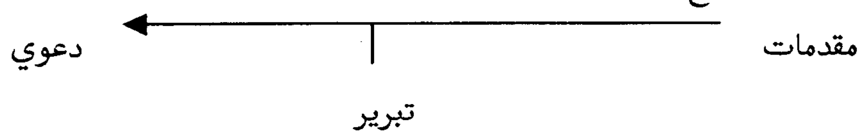


١٠-١١: نصان لإبراهيم عبد القادر المازنى من كتابه (حصاد الهشيم):

النص (١٠): الأدب ينهض فى عصور الشادة لا عصور اللين والأمن (ص٤٧-٥١).

الدعوى (مضمنة): العنوان السابق، هو الدعوى المضمنة والتى استخرجها الكاتب بنفسه، عنوانا لمقاله.

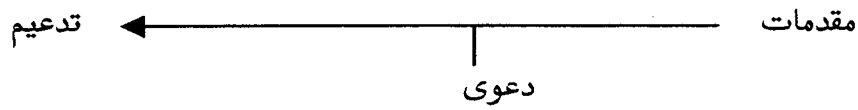
شكل الحجاج:



النص (١١): القدماء والمحدثون (٢٢٣-٢٢٩).

الدعوى (مضمنة): القدماء يتميزون بالبساطة.

شكل الحجاج:

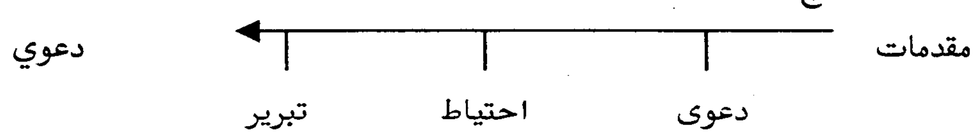


١٢-١٣: نصان لخالد محمد خالد من كتابه (دفاع عن الديمقراطية):

النص (١٢): تجربتنا مع الديمقراطية. (ص٣٠-٤١).

الدعوى (مضمنة): كان للديمقراطية وجود فى بلادنا قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م.

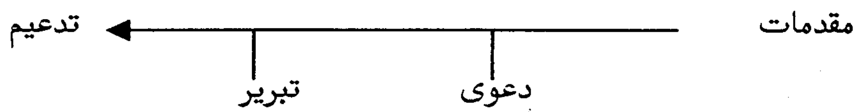
شكل الحجاج:



النص (١٣): قضية تنتظر الفهم الصحيح (ص١٧٥-١٨٩).

الدعوى (مذكورة): الإسلام دين ودولة.

شكل الحجاج:

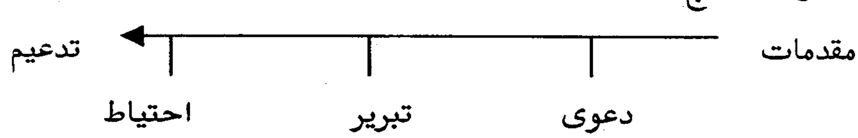


١٤-١٥: نصان لمحمد زكى عبد القادر من كتابه (الله فى الإنسان):

النص (١٤): التعدد فى حياة الإنسان (ص١١-١٥).

الدعوى (مذكورة): حياة الإنسان عملية معقدة متعددة.

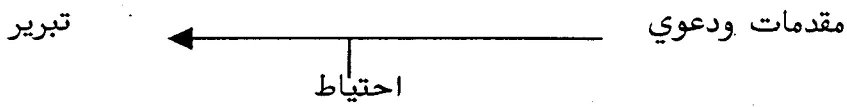
شكل الحجاج:



النص (١٥): من الألم ينبع كل شئ عظيم (ص١٤٨-١٥٣).

الدعوى (مذكورة): من الألم ينبع كل شئ عظيم.

شكل الحجاج:

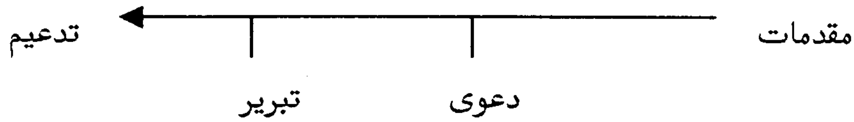


١٦-١٧ : نصان للدكتور مصطفى محمود:

النص (١٦): الحب القديم (من كتابه "الإسلام فى خندق" ص٧-١٣).

الدعوى (مذكورة): الدين — فى حقيقته — هو الحب القديم الذى جئنا به إلى الدنيا.

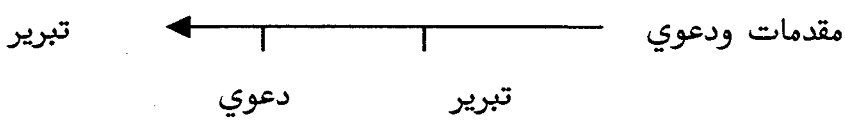
شكل الحجاج:



النص (١٧): أنشودة الأمل (من كتابه "كلمة السر" ص١٥-١٩).

الدعوى (مذكورة): الدنيا لم تعد هى الدنيا ولا الناس هم الناس.

شكل الحجاج:

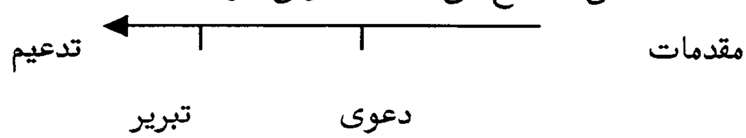


تأمل النصوص المختارة وأشكالها الحجاجية يتيح لنا استنتاج ما يلى:

١ـ الشكل الأشيع للنص الحجاجى العربى المكتوب هو النص الذى يبدأ بالمقدمات فالدعوى فالتبرير. وربما اقتصر النص على ذلك كما رأينا فى النص الخامس. ولكنه فى أكثر الحالات يتجاوز تلك العناصر الثلاثة إلى التدعيم، وفى حالات غير قليلة يتجاوزها إلى الاحتياط والتدعيم جميعاً.

٢ـ المألوف أن يبدأ النص الحجاجى بالمقدمات. ولكن يندر جداً أن تشغل الدعوى الموقع المألوف للمقدمات، وهذا ما لم نره إلا فى نصين اثنين: أحدهما قديم لإخوان الصفا (النص٣)، والآخر معاصر لمصطفى محمود (النص ١٧).

٣ـ الشكل الحجاجى الأشيع فى النص العربى هو الشكل التالى:



وهو شكل يتسم بالمنطقية التى تعد أس الحركة الحجاجية المتنامية مترابطة العناصر. ترتبط الدعوى منطقياً بالمقدمات. ويحرص الكاتب لجعل خطابه مقنعاً ومستميلاً على التبرير والتعليل. ويستخدم دعامات لا يخفى ثراؤها.

٤ـ ربما اتخذت الدعوى فى النصوص الحجاجية المعاصرة عنواناً للنص. يعكس هذا — على الأقل — وعى الكاتب القوى بقضيته التى يدافع عنها.

٥ـ ربما ضمنت الدعوى، ولكنها تذكر فى أكثر الأحيان فى هيئة منطوق واحد أو أكثر.

٦ـ يبنى النص الحجاجى عادة على دعوى رئيسية واحدة، سواء أكانت مذكورة أم مضمنة. ويلاحظ هنا أن الكاتب يعبر أحياناً عن هذه الدعوى الواحدة فى أكثر من موضع من النص. هذا ما تجده مثلاً فى النص ١٧ (أنشودة الأمل للدكتور/مصطفى محمود). وفى هذا النص ذكرت الدعوى

فى أوله: "الدنيا لم تعد هى الدنيا ولا الناس هم الناس". (كلمة السرص١٥)، ثم ذكرت مرة أخرى بعد التبرير فى تغيير صياغى طفيف: "إنها الدنيا لم تعد هى الدنيا، والناس ما عادوا هم الناس الذين تعرفهم" (كلمة السر ص١٦).

٧- فى أكثر الحالات يلحق الكاتب تبريره بالتدعيم، والتدعيم- فى أكثر الحالات- أدلة منطقية وشواهد وأمثال تدعم صحة الدعوى. الدعوى نتيجة الحجاج. هى المقولة التى تقدم لاستمالة الآخرين . قد تذكر وقد تضمن. هى مقولة شاملة أحياناً، وتكيف درجة عمومها أحياناً أخرى. من عبارات التكييف: من الممكن، من المؤكد إلخ. فى حالات غير قليلة، يدخل الاحتياط إلى الحجاج، حتى يكون أساساً للقول بمقبولية الدعوى أو عدم مقبوليتها. والتبرير إبانة عن المبدأ العام الذى يبرهن على صلاحية الدعوى فى علاقتها بالمقدمات. ويدعم التبرير الدعامة (أو التدعيم). والتدعيم كل مادة يقدمها المجادل ليزيد من تصديق المخاطب لمقدماته وتبريره؛ ومن ذلك — كما أشرت— الأدلة المنطقية، والشواهد الخاصة، والإحصاءات إلخ. وغنى عن البيان أن مقدمات الحجاج مكون أساسى، من حيث إنها تقريرات عن أناس، أو أحوال، أو أفعال. وينبغى لها أن تصلح لبلوغ الدعوى.

٨- قد تتفرع عن الدعوى الرئيسة دعوى ثانوية. فى النص١٥ ("من الألم ينبع كل شئ عظيم" لمحمد زكى عبد القادر) تفرعت عن الدعوى الرئيسة دعوى أخرى ثانوية هى قول الكاتب: "للألم إذن فى حياتنا معنى وقيمة" (ص١٥٢). وهى دعوى ثانوية لسببين: (أحدهما) أن التبرير فى النص ينصرف إلى الدعوى الرئيسة.

و(الآخر) أن محور الدعوى الثانوية هو نفسه، محور الدعوى الرئيسة، وهو "قيمة الألم". لو لم تكن الدعوى الرئيسية": " من الألم ينبع كل شئ عظيم"، ما كانت الدعوى الثانوية "للألم فى حياتنا معنى وقيمة".

٩- إثبات الكاتب صحة رأيه أو معتقده بإزاء رأى الآخر أو معتقده وسيلته للتدعيم. وللتدعيم وجوه ثلاثة: التدعيم بالدليل Evidence، والتدعيم بالقيمة Value، والتدعيم بالمصداقيةCredibility .

(أولاً) التدعيم بالدليل: موقف الحجاج الأبسط والأشيع هو — كما يذكر ريك وسيلارز — تقديم إفادة Statement تحظى بموالاة المخاطب. وربما طور المخاطب الحجاج بسؤال أو بدعوى مضادة:

- المتكلم: لا تخف هنا على سيارتك!
  المخاطب: ولماذا؟
- المتكلم: الجو حار اليوم!
  المخاطب: لكنه ليس حاراً كالأمس[٤٢].

ولكن الكاتب يطور حجاجه بإضافة مادة مدعمة لدعواه على نحو يجعل القارئ موالياً لتلك الدعوى، وهو ما يسمى بالدليل.

فى النص الحجاجى العربى، نرى للمادة المدعمة أو الدليل أنماطاً شتى، من أهمها:

(أ)أدلة تاريخية: وهى من التاريخ الأدبى فى حجاج أدبى المحور (كما نرى فى نصى المازني).

(ب) شواهد خاصة: وذلك كأحدوثة "الخرسوس" التى يرويها طه حسين (فى مقاله: القديم والجديد ص٣٢) عن الشيخ المهدى، وكان يخاطب بائع الشراب بما لا يفهمه. أراد طه حسين الاستدلال بهذه الأحدوثة على ما يقع فيه بعض أنصار القديم من تكلف لغة لا تناسب عصرهم.

وهناك نوع خاص من الشواهد الخاصة، يسميه ريك وسيلارز باسم "المثال الإفتراضى أو النظري Hypothetical example"، وهو الذى يستخدم عندما لا تصلح الأمثلة الحقيقية real examples[43].

لعل من هذا النوع ما نجده عند طه حسين بخاصةٍ. وأسوق نموذجاً على ذلك قوله فى سياق تمييزه للرافعى بين النقد والثناء الخالص: "كن عاقلاً، واعلم أن الثناء الخالص الذى لا يشوبه النقد، إنما هو كالماء أذيب فيه كثير من السكر، وتوشك إن أسرفت في شربه أن يأخذك الغثيان. وخير لك وأصلح لصحتك أن تضيف إلى هذا الماء والسكر عنصراً ثالثا يحول بينك وبين القئ. فما كان لك ولا للناس نفع قليل أو كثير فى أن تقئ لهم من حين إلى حين رسائل أحزان أو شيئاً يشبه رسائل أحزان"[44].

ويعى كاتب الحجاج أثر الشواهد والأقيسة وضرب الأمثال فى دعم دعواه. وهو يعبر عن ذلك تعبيرا فى حالات غير قليلة. من النصوص المختارة ما نرى فيها ذلك، كقول إخوان الصفا: "وعلى هذا القياس "[45]، أو "وعلى هذا المثال "[46]. ومن ذلك أيضاً قول المازنى: "والآن، فلنسق لك الأمثال لتوضيح ما نعنى"[47].

جدير بالإشارة أن بعض القدماء قد التفتوا إلى علاقة المثل بالحجاج، ومنهم ابن وهب. يقول ابن وهب عن ضرب الحكماء والعلماء والأدباء للأمثال: "وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها"[48]. ويقول: "المثل مقـرون بالحجة"[49].

ويشرح مقولته هكذا: "ألا ترى أن الله — عز وجل— لو قال لعباده: "إنى لا أشرك أحداً من خلائقى فى ملكى، لكان ذلك قولاً محتاجاً إلى أن يدل على العلة فيه، ووجه الحكمة فى استعماله، فلما قال: (**ضرب لكم مثلا من أنفسكم هل لكم من ما ملكت أيمانكم من شركاء فيما رزقناكم فأنتم فيه سواء تخافونهم كخيفتكم أنفسكم**" ((الروم ٢٨) كانت الحجة من تعارفهم مقرونة بما أراد أن يخبرهم به من أنه لا شريك له فى ملكه من خلقه، لأنهم عالمون بأنهم لا يقرون أحداً من عبيدهم على أن يكون فيما ملكوه مثلهم، بل يأنفون من ذلك ويدفعونه، فالله—عز وجل— أولى بأن يتعالى عن ذلك"[50].

(ب) التدعيم بالقيمة: والقيمة مفهوم يستخرج مما يقوله الناس، ومما يفعلونه، ومما تبنيه المجادلات. فى ضوء دراسة ريك وسيلارز للتدعيم بالقيمة، يمكن أن نرى الملامح التالية للتدعيم بالقيمة فى الخطاب الحجاجى العربى:

(أولاً) القيمة معيارٌ للقول بالجودة أو الرداءة. قد تذكر القيمة، وقد تضمن، ولكن تضمينها يقع فى حالات كثيرة جدا:

- من تضمين القيمة عند تدعيم التعليل، ما نراه فى غير موضع من نصوص طه حسين بخاصة، كقوله: "وما رأيك فى رجل يفلسف فى الجمال والحب، أى يضع نفسه، بين الفلاسفة، بل بين كبار الفلاسفة. فلم يفلسف منهم فى الجمال والحب إلا قليل. ثم لا تمنعه فلسفته أن يكون طفلا، فيتحدانى ويطلب إلىَّ أن أكتب كتاباً ككتابه، أو كفصل من كتابه، أستغفر الله"[51].

يعول الكاتب فى تدعيمه هنا على قيمة صدق الكاتب/ الإنسان مع نفسه، فى الفعل، وهو يعتمد على قدرة المخاطب على تعيين هذه القيمة المضمنة من خلال سياق الحجاج السابق.

- ومن التصريح بالقيمة قول خالد محمد خالد: "ولا جدال فى أن قضايا السياسة ومشكلاتها ومتطلباتها فى الذروة من دواعى الاهتمام وحوافز المشاركة. فأى مسلم يعطى لهذه

الاهتمامات ولتلك المشاركة ظهره يكون قد حق عليه قول الرسول الكريم "من لم يهتم بأمر المسلمين فليس منهم"(٥٢).

القيمة المصرح بها هنا هى قيمة اهتمام المسلم الحقيقي بقضايا السياسة، وهى وسيلة الكاتب فى تدعيم تبريره دعوى كون السياسة فى الإسلام عبادة.

(ثانياً): تحدد النظرية الحجاجية المعاصرة للقيمة نمطين اثنين: القيمة الوسيلة instrumental value والقيمة الغاية terminal value . الأولى تضع إفادة عما هو ذو قيمة. والأخرى توجه الناس إلى الوضع الذى يتغياه المتكلم(٥٣).

يبدو من تأمل عينات الدراسة أن خطاب الحجاج العربى يميل إلى القيمة الغاية ميلاً أقوى. وهذا أمر مهم؛ وذاك أن القيمة الغاية أقوى تأثيراً فى الحصول على مستوى من الموالاة adherenceيجعل المستقبلين يغيرون من سلوكهم.

من النمط الأول قول العقاد: "ونعتقد أنه ليس أعون لنا على فهم طبيعة العشق الصادق من الالتفات إلى نقطة واحدة: وهي علة استئثار الرجل بالغزل دون المرأة"(٥٤). ومن النمط الثانى قوله: "وإنما الحرى بأن يدعى تقدماً مثمراً التقدم فى الإحساس بالأشياء على ما هى عليه"(٥٥).

(ثالثاً): يعتمد خطاب الحجاج العربى فى تدعيم التبرير اعتماداً جوهرياً على القيم التى يكون فيها تمسك الناس بها قوياً أو التى تتسم بالشمولية بسبب موالاة كثير من الناس لها. مثال ذلك "قيمة التغير" التى يعتمد عليها طه حسين فى قضية "القديم والجديد"، أو "قيمة الجمع فى الإسلام بين الدين والدولة" التى اعتمد عليها خالد محمد خالد فى دفاعه عن الديمقراطية، وهى قيمة تكسب موالاة نسبة كبرى من الناس، أو "قيمة الحب" التى اعتمد عليها مصطفى محمود فى الكشف عن المفهوم الحقيقى — من وجهة نظره — للدين.

القوة والشمولية من العوامل المساعدة على تعيين القيم السائدة فى حضارة أو مجتمع. فى خطاب الحجاج العربى، نرى عاملاً آخر مهماً؛ هو منزلة الأشخاص الذين يدعمون هذه القيمة أو تلك. إن اقتناع القارئ وإعطاءه موالاته لمثل قول مصطفى محمود: "وأرى أننا مطالبون اليوم أكثر من أى يوم مضى بالعودة إلى روح الإسلام وإلى نبعه الشامل إلى فضائل الحب والرحمة والمودة والتقوى وسعة الصدر مع الخصوم "(٥٦). الاقتناع والموالاة يعتمدان على منزلة الشخصية التى تدعم قيمة ما تطالب به الناس، خاصة أنها صادقة فى مطالبتها، وأنها بريئة فيما تطالب به من أى نفع أو مصلحة خاصة.

(جـ) التدعيم بالمصداقية: والمصداقية عامل مهم فى الحجاج. فى ضوء تحديد ريك وسيلارز لأنواع المصداقية(٥٧)، يمكننا أن نستنبط من نصوصنا الحجاجية المختارة ما يلى:

(أولاً): قلما يلجأ الكاتب إلى المصداقية المباشرة؛ وذلك أنه قلما يقدم عن نفسه، إفادات مباشرة قصد زيادة قابليته للتصديق، إنما يصرف همه– فى المقام الأول– لالتماس العلل المقنعة. كان أكثر كتاب عينات الدراسة اعتماداً على المصداقية المباشرة طه حسين وخالد محمد خالد. يؤكد طه حسين للرافعى نزاهته فى نقده قائلاً: "ولقد نقدت الناس من قبل الرافعى فلم أصانعهم ولم أرفق بهم"(٥٨).

ويقول خالد محمد خالد فى سياق احتجاجه لحاجتنا إلى الديمقراطية وترحيب الإسلام بها: "واعلموا يا من تطالعون هذه السطور أنى — والحمد لله — فى هذه القضية بالذات برئ الصدر من الغرض، فلا أنا صاحب حزب، ولا عضو فى حزب، وليس فى نيتى أن أكون كذلك .. ثم وإنى إن مارست السياسة "فكراً" فإنى لا أمارسها "عملاً"، ومن ثم فلا مطمح لى مهما ضؤل فى أن أكون عضواً فى برلمان، ولا عضواً فى وزارة، ولا رجلاً من رجال السياسة، ولا الهواة منهم ولا المحترفين"(٥٩).

(ثانياً): اعتماد الخطاب الحجاجي العربي على المصداقية الثانوية (وهي التي تتأتى من ربط مصداقية شخص آخر بالحجاج) أقوى كثيرا جدا من اعتماده على المصداقية المباشرة. ربما يرجع هذا إلى أن كاتب الحجاج العربي يتجانف عن أن يقدم عن نفسه، إفادات تاركاً ذلك لنص الخطاب وفهم المخاطب.

أمام مصداقية الآخر هنا فجلّها للرسول في حديثه، أو الحكماء في أقوالهم (مثل هذا الذي روى عنه محمد زكي عبد القادر أنه لما سئل: من معلمك في الحياة؟ فقال: الألم"[٦٠] أو ذوي الخبرة في شأن، كالكندي في شأن البخل والحرص على المال، حينما استدل إسماعيل بن غزوان بكلامه على حكمته وحضور حجته[٦١].

(ثالثاً): من الطبيعي أن يكون اعتماد الخطاب الحجاجي العربي على المصداقية المباشرة أقوى من الاعتماد على النوعين السابقين جميعاً، وذلك أن المصداقية المباشرة تصدر عن تطوير المتكلم حجاجه بطريقة ما تجعله قابلا لأن يصدق. الكاتب هنا صاحب الحجاج، وهو الذي يطوره بكلام له هو في الأساس.

(رابعاً): ومما يؤثر في مصداقية الخطاب ما يعرفه المستقبل عن مصدره. يميل الناس إلى تصديق من يرونهم أكفاء وأمناء. في ضوء خلاصة بحث المصداقية في النظرية الحجاجية المعاصرة التي قدمها ريك وسيلارز في أربع عشرة مسألة، يمكن أن نستنبط من نصوص الدراسة ما يلي:

١- يتمتع أصحاب تلك النصوص جميعاً بكفاءة حجاجية في صناعة العلل وبأمانة في عرض موضوع الحجاج.

٢- أصحاب تلك النصوص جميعاً من الرجال. ويلاحظ أن قابلية تصديق الرجال أقوى من قابلية تصديق النساء، يستثنى من هذا بالطبع أن تكون المرأة جذابة جسدياً وعقلياً.

٣- سمعة أصحاب تلك النصوص مناسبة لطبيعة خطابهم الحجاجي، فكل منهم من أهل الاختصاص في مجال حجاجه الموضوعي.

٤- للإفادات التي قدمها بعضهم عن ذاته، على نحو ما رأينا عند طه حسين وخالد محمد خالد، أثر في زيادة قابلية تصديقهم.

٥- لا يستطيع مستقبلو تلك النصوص الحكم على سلامة نية أصحابها، ولكن نسيج النصوص اللغوي وسياقاتها التاريخية والحضارية تبرهن على سلامة نية أصحابها، فالغاية تعيين الحقيقة —على حسب ما يرونه — أكثر من إحراز نصر على خصم أو معارض.

٦- لا شك أن أصحاب تلك النصوص يستندون في مصداقيتهم إلى التحقق - إلى حد ما — من كنه قيم قرائهم أو مستمعيهم أو طائفة منهم على الأقل.

٧- مصادر التدليل الأقوى سلطة تزيد من المصداقية. نرى ذلك مثلاً في المقارنة بين النص القرآني والمثل.

٨- جودة تنظيم الخطاب تزيد من المصداقية. وهذه السمة مشتركة بين جميع عينات الدراسة، على تفاوت فيما بينها. وهو تفاوت يبدو مثلا من مقارنة نص رسالة الإخشيد بنص لمصطفى محمود.

٩- يبدو أن تدفق العبارة في نصوص مصطفى محمود مثلاً، وإخراجها في هيئة صرخات عالية متعاقبة خالية من التكلف أو التأنق في نظام السبك، تزيد- فيما نري- من مصداقيته.

١٠- وتشترك نصوص الدراسة في سمة أخرى، هي أنها تبنى جميعاً على لغة غير متعنتة، ولا يظهر فيها تشبث المتكلم برأيه، مما يزيد من مصداقيتها وحركيتها. وتنأى وفرة أساليب القصر

ودوال الاعتقاد في نصوص كاتب كالعقاد، تنأى — فيما أحسب — عن أن تكون مظهراً لتعنت أو تشبث بالرأي؛ وذلك أنها — بالأحرى — سمة أسلوبية تسمح بها العربية آلية للتعبير عن وثوق المتكلم بمعتقده قبل مستمعيه.

٣- وسائل الإقناع

يمكن التمييز بين نوعين من وسائل الإقناع في النص الحجاجي العربي، وهي: الوسائل المنطقية- الدلالية، والوسائل اللغوية. ولا شك في أن التفاعل بين تلك الوسائل جميعاً وأنماطها المختلفة في أداء الوظيفة الإقناعية هو الأمر الطبيعي. وليست معالجة كل نوع منها على حدة إلا قصداً إلى بيان صوره وهيئاته البنائية والدور الخاص الذي يشغله في تلك الوظيفة العامة.

(أ) الوسائل المنطقية — الدلالية:

العلاقات النصية التي يقيمها سياق النص الحجاجي- من خلال عرضه على مفهوم النص العام — هي علاقات الدعوى أو النتيجة. ويشترط — من المنظور الدلالي — أن يرتبط بمحتوى المقدمات(٦٢). ويمكن أن نميز في النص الحجاجي العربي بين الوسائل المنطقية — الدلالية التالية:

أ/١ القياس المنطقي

القياس المنطقي بنية أساسية في كل خطاب حجاجي، ومن ثم يعيره الباحثون الاهتمام الأكبر. في البيان الأول من برهان ابن وهب، وهو الاعتبار، يذكر القياس. القياس في اللغة: التمثيل والتشبيه. ولا يجب القياس إلا عن قول متقدم، فيكون القياس نتيجة ذلك. ربما كان هذا القول في اللسان العربي مقدمة أو مقدمتين أو أكثر على قدر ما يتجه من أفهام المخاطب. ولا يجب قياس عند المناطقة إلا عن مقدمتين، لإحداهما بالأخرى "تعلق"(٦٣).

ويرى إخوان الصفا أن وضع العقلاء للقياسات يصير داعياً إلى طلب الحجة عند خصمائه، ويكون سبباً لغوص النفوس في طلب المعاني الدقيقة ووضع القياسات واستخراج النتائج، وتكون سبباً ليقظة النفوس، وانتباهها لها من السهو (٦٤).

أهم ما في كلام ابن وهب إشارته إلى التعلق بين المقدمتين في القياس، وارتباط عدد المقدمات بقدر ما يتجه من أفهام المخاطب. أما أهم ما في كلام إخوان الصفا، فهو أثر القياس في يقظة النفوس وانتباهها. المخاطب مؤثر في بنية القياس ومتأثر به في آن معاً. التعلق بين المقدمات للوصول إلى نتائج والتركيز على المخاطب أو المستمع هما الأمران الأهم في مبحث القياس المنطقي في النظرية الحجاجية المعاصرة؛ فالقياس المنطقي Syllogism وسيلة منطقية من وسائل التعليق بين الأقوال Statements . في القياس المنطقي يصبح أحد القولين مرتبطاً بالآخر عن طريق تعليقهما بقول ثالث يمثل طبقة من الموضوعات أو المفاهيم أعلى من القولين الآخرين. وما ينتج عن ذلك هو "المعادل الحجاجي "argumentative equivalent" لما يسمى بـ"الاستدلال deduction " عند المناطقة (٦٥).

يفهم القياس المنطقي فهماً أفضل في ضوء تأمل كيفية فهم عالم المنطق له. القياس المنطقي التقليدي هكذا:

كل الناس فانون
سقراط إنسان
سقراط فان

لهذه البنية ثلاثة أقوال: الأول المقدمة المنطقية الكبرى major premise والثاني المقدمة المنطقية الصغرى minor premise والثالث النتيجة Conclusion. ليس المعول عليه العدد؛ فلابد لبناء قياس منطقي من وجود تعلق دلالي منطقي بين الأقوال الثلاثة، وذلك بأن تكون المقدمة

الصغرى منضوية تحت الطبقة أو المفهوم الذى تقدمه المقدمة الكبرى، وهو ما يتضح من القياس التقليدى السابق.

وظيفة القياس المنطقى فى الخطاب الحجاجى هى الانتقال مما هو مسلم به عند المخاطب — أى المقدمة الكبرى — إلى ما هو مشكل، أى إلى النتيجة. يقول وليم برانت: "إذا لم يقبل المخاطب المقدمة الكبرى كان الحجاج — إذ ذاك — سدى"[٦٦].

يدلنا فحص عينات الدراسة على أن القياس المنطقى من البنى المنطقية- الدلالية المهمة فى النص الحجاجى العربى، ولعله الأهم على الإطلاق.

من أمثلة القياس المنطقى فى تلك العينات ما يلى:

- يقول الكندى فى سياق احتجاجه لبخله: "فالمال لمن حفظه. والحسرة لمن أتلفه. وإنفاقه هو إتلافه، وإن حسنتموه بهذا الاسم وزينتموه بهذا اللقب"[٦٧].

يمكن تصوير القياس المنطقى فى القطعة السابقة على النحو التالى:

(المقدمة الكبري) : الحسرة لمن أتلف المال.

(المقدمة الصغري) : إنفاق المال هو إتلافه.

(النتيجة): الحسرة لمن أنفق المال.

- ويقول إخوان الصفا فى سياق الاحتجاج للعلاقة بين خصال النبوة والإمامة والملك: "والكلام فى خصال الإمامة قبل معرفة خصال النبوة وقبل معرفة خصال الملك وشرائطه والفرق بينهما كلام على غير أصله. وكل كلام على غير أصل هذيان لا تحقيق له"[٦٨].

يمكن تصوير القياس المنطقى فى القطعة السابقة على النحو التالى:

(المقدمة الكبري) : كل كلام على غير أصل هذيان.

(المقدمة الصغري): الكلام فى خصال الإمامة قبل كلام على غير أصله.

(النتيجة): الكلام فى خصال الإمامة قبل هذيان.

فى النص الحجاجى المعاصر يعتمد الكاتب على القياس المنطقى أحياناً، لا سيما طه حسين. من نماذجه عند طه حسين قوله عن أنصار القديم: "وإذا فهم بين اثنين: إما أن يكونوا صادقين حين يبكون القديم ويحرصون عليه، فهم يحيون حياتهم كارهين ويأخذون بلذاتها ويحتملون آلامها دون أن يكون لهم فى شئ من ذلك رأى. فإن كانوا كذلك فهم خليقون بالرحمة والعطف والإشفاق. وكيف لا ترحم من يحيا راغماً ويلذ راغماً ويألم راغماً!"[٦٩].

يمكن اختزال القضايا فى القطعة السابقة إلى الشكل التالى:

(المقدمة الكبري) : من يحيا حياته كارهاً خليق بالرحمة.

(المقدمة الصغري): أنصار القديم (صادقين) يحيون حياتهم كارهين.

(النتيجــــــة): أنصار القديم خليقون بالرحمة.

بدهى أن كاتب الحجاج لا يعرض أقواله دائماً فى الصياغة والترتيب المباشرين كالنموذج القياسى التقليدى، بل كثيراً ما يخالف فى الترتيب ويزيد فى العبارة بأحد الأقوال. وربما توزعت

أقوال القياس على مساحات شتى من النص. ولكن القارئ الذي ينبغي له أن يبذل مع النص الحجاجي جهداً خاصاً، لن يعسر عليه معرفة الصلات بين تلك الأقوال وإن تناءت. من ذلك مثلا ما وقع في نص للمازني، هو مقال "القدماء والمحدثون". الجملة الأولى من الفقرة الأولى من النص هي: "البساطة من مظاهر الصحة والاستقامة في الإحساس والنظر"(٧٢). العلاقة بين الجملتين تقدم لنا القياس المنطقي التالي:

(المقدمة الكبري): البساطة من مظاهر الصحة والاستقامة في الإحساس والنظر.

أ/٢ القياس المضمر

القياس المضمر Enthymeme أحد أنواع القياس المنطقي. معيار القياس المضمر أنه قياس محذوف المقدمة، وهي عادة المقدمة الكبري(٧٣). عندما نقول: "الوطن جدير بالولاء لأنه يساعد على تربية المرء"، سوف يستلزم القياس المنطقي الكلي القياس المضمر التالي:

(المقدمة الكبري): [مضمرة]: كل شئ يساعد على تربية المرء جدير بالولاء.

(المقدمة الصغري): [مذكورة]: وطن المرء يساعد على تربيته.

(النتيجـــــة): وطن المرء جدير بالولاء.

غني عن البيان أن المقدمة المحذوفة سوف تبنى على القولين الآخرين وقد وصل أحدهما بالآخر على نحو مناسب.

من أمثلة القياس المضمر قول طه حسين في سياق احتجاجه لرأيه في الرافعي رمزاً لأنصار القديم: "فإذا كان لي أن أقدم إليه وإلى أمثاله من الناس الذين يعشقون القديم على غير علم به ولا فهم صحيح له نصيحة، فهي أن يصدقوا حين يكتبون، فقد كان القدماء صادقين حين يكتبون، ومن هنا فهمنا القدماء"(٧٣).

يمكن عرض القياس المضمر في القطعة السابقة على النحو التالي:

(المقدمة الكبري): [مضمرة]: يفهم الكاتب حين يكون صادقاً فيما يكتب.

(المقدمة الصغري): [مذكورة]: كان القدماء صادقين حين يكتبون.

(النتيجـــــة): [مذكورة]: ومن هنا فهمنا القدماء.

أشير هنا إلى دور الاستنباط في القياس المضمر، حين يمتد الكلام شيئاً ولا يكون سبيل تقدير الطبقة الكبرى في المقدمة الكبرى إلا بالاستنباط. من ذلك ما نجده في قوله طه حسين عن الرافعي أيضاً من النص السابق، نفسه، : "ستضحك حين تقرأ هذا الفصل، فترى الرافعي قد انتهى به الغرور والعجب إلى حيث خيل إليه أنه أغضبني، وأني كنت أسمع كلامه فتبتلعني ثيابي، وأني اقتلعت نفسي من المجلس اقتلاعاً، بل فررت منه مرتين: تركته عند "عزمي" مرة وفررت إلى "هيكل" فتبعني، فتركت له "السياسة" كلها. وأخطأ حين فسر هذا الاقتلاع بأنه أثر الخوف أو ما يشبهه. ولو فسره بشئ آخر يشبه استثقال الظل واستبطاء الحركة لوفق بعض الصواب. وأخطأ حين قرر أن ثيابي كانت تبتلعني، ومم تبتلعني ثيابي؟!

لقد يكون من الحق على الرافعي لو أنصف نفسه، أن يعلم أني من قوم قد بلوا السفهاء فأحسنوا بلاءهم وصبروا لهم واحتملوا منهم شراً كثيراً لا ضجرين ولا متحرجين ولا مستخفين في ثيابهم"(٧٤).

يمكن تصوير القياس المضمر في القطعة السابقة على النحو التالي:

(المقدمة الكبري): [مضمرة]: السفهاء من فسروا اقتلاعي من المجلس بأنه أثر الخوف.

(المقدمة الصغري): [مذكورة]: فسر الرافعى اقتلاعى من المجلس بأنه أثر الخوف.

(النتيجـــــــة): [مذكورة]: الرافعى سفيه (أو أحد هؤلاء السفهاء).

يبدو القياس المضمر فى مثل هذه الحالة آلية منطقية للوصول إلى نتيجة أو غرض يشبه ما يسمى بالتعريض للبقيا. والتعريض للبقيا آليةٍ فى الخطاب يمثل لها القدماء بتعريض الله بأوصاف المنافقين وإمساكه تسميتهم إبقاء عليهم وتألفاً لهم[٧٥].

يستوجب القياس المضمر حضوراً يقظاً للقارئ مع النص، يستنبط له من سياق الحجاج مقدمته المحذوفة. نضرب مثالاً آخر على ذلك قول المازنى: "المذهب القديم لا يعول على حجة ولا يستند إلى عقل؛ فكان وما يزال حسبه من المقاومة الاعتماد على الجهل الفاشى وعلى غفلة النفوس وعلى اعتياد الجماهير الطريقة القديمة"[٧٦].

يمكن تصوير القياس المضمر فى هذه القطعة على النحو التالى:

(المقدمة الكبري): [مضمرة]: الاعتماد على الجهل الفاشى وعلى غفلة النفوس .. ليس حجة ولا يستند إلى عقل.

(المقدمة الصغري): [مذكورة]: المذهب القديم يعتمد على الجهل الفاشى وعلى غفلة النفوس.

(النتيجـــــــة): [مذكورة]: المذهب القديم لا يعول على حجة ولا يستند إلى عقل.

يتضح مما سبق وفرة إضمار المقدمة الكبرى، حتى صار ذلك معيار القياس المضمر المألوف. ولكن قد تضمر المقدمة الصغرى. نضرب مثالاً على ذلك من عينات الدراسة قول طه حسين فى سياق احتجاجه لرأيه فى العلاقة بين "القديم والجديد". وهل من سبيل إلى أن نفرغ من مثل هذه المسألة؟ فقد رأينا فى فصل مضى أنها مسألة تلازم الأمم الحية، وتلازمها لأنها حية؛ إذ كانت الحياة بطبيعتها تطوراً وكان التطور بطبيعته انتقالاً من حال إلى حال"[٧٧].

ينبغى للقياس المضمر فيما سبق أن يبدو على النحو التالى:

(المقدمة الكبري): [مذكورة]: القديم والجديد مسألة تلازم الأمم الحية.

(المقدمة الصغري): [مضمرة]: مصر أمة حية.

(النتيجـــــــة): [مضمرة]: القديم والجديد مسألة تلازم مصر.

فى القياس المنطقى لابد من قبول المخاطب للمقدمة الكبرى وإلا كان الحجاج عبثاً، وفى القياس المضمر يسلم المخاطب جدلاً بتلك المقدمة. القياس المنطقى والقياس المضمر هما الشكلان المنطقيان الأعم فى الخطاب الحجاجى العربى.

أ/٣ القياس المتدرج

القياس المتدرج Sorites — شأنه شأن القياس المنطقي– شكل من أشكال تحديد العلاقات المنطقية– الدلالية بين الأقوال وما تعبر عنه من قضايا. يعد القياس المتدرج امتداداً معقداً للتعاليل القائم على القياس المنطقى؛ وذلك بأن تتصل بعض مجموعات القياسات المنطقية ببعض، حتى تؤدى إلى نتيجة هى المقدمة الكبرى لنتيجة أخرى لاحقة[٧٨].

يمكن أن نضرب مثالاً توضيحياً على القياس المتدرج فيما يلى:

كل المسايرين للموضة متحررون من القيود.

كل المتحررين من القيود مزعزعون.

كل المزعزعين مرضى عقلياً.

كل المرضى عقلياً فى حاجة إلى التعاطف.

كل المسايرين للموضة فى حاجة إلى التعاطف

يلاحظ فيما سبق أن المقدمتين الأوليين تقودان إلى نتيجة صالحة: "كل المزعزعين مرضى عقلياً"؛ وذلك أن التعبير "متحررون من القيود" موزع على المقدمة الصغرى: "كل المسايرين للموضة مزعزعون". وهذه هى المقدمة الكبرى غير المعبَّر عنها والتى تقود مع القول الثالث: "كل المزعزعين مرضى عقلياً"، إلى نتيجة أخرى جديدة: "كل المسايرين للموضة مرضى عقلياً" وهى نتيجة ترجع بدورها إلى المقدمة الكبرى التى كان القول الرابع مقدمتها الصغرى، وكان القول الخامس نتيجة القياس المنطقى الضمنى والاستنتاج المتدرج الكلى.

تبرهن العينات على أن طه حسين أكثر الحجاجيين اعتماداً على القياس المتدرج. من أحد النصين المختارين له، وهو "القديم والجديد" يقول فى سياق عرضه للخلاف الدائر بين أنصار القديم والجديد فى الأدب: "نريد أن نفرغ من مسألة القديم والجديد إنها مسألة تلازم الأمم الحية، وتلازمها لأنها حية؛ إذ كانت الحياة بطبيعتها تطوراً وكان التطور بطبيعته انتقالاً من حال إلى حال، وكان هذا الانتقال نفسه، موجوداً للخلاف بين جديد طارئ وقديم زائل. فليس للجديد بد من أن يجاهد ليظهر ويستأثر بالحياة، وليس للقديم بدٌ من أن يجاهد قبل أن يزول ويفقد سلطانه على النفوس"[٧٩].

يمكن تصوير القطعة السابقة فى نسق القياس المنطقى المتدرج على النحو التالى:

- القديم والجديد مسألة تلازم الأمم الحية؛ لأنها حية.
- الحياة تطور.
- التطور انتقال.
- الانتقال موجود للخلاف بين قديم وجديد.
- الجديد لابد له من أن يجاهد (ليظهر). والقديم لابد له من أن يجاهد (قبل أن يزول).
- القديم والجديد مسألة جهاد بين الزوال والظهور.

غنى عن البيان أن كاتب الحجاج لا يشغل نفسه، دائماً بأن يجعل أقواله مقيدة بقالب القياس المنطقى المتدرج التقليدى. ربما ظهرت أقواله على هذا النحو، وربما تحررت فى نسق النظم بعض الشئ- على نحو ما رأينا فى القطعة السابقة- من غير أن يفسد المحتوى الذى تؤسس عليه البنية الأساسية لهذا النوع من القياس المنطقى.

يمتد القياس المتدرج غالباً إلى عدة أقوال، ولكنه قد يبنى على عدد محدود من الأقوال أحياناً على حسب ما يوصل إلى النتيجة التى يريدها المتكلم. القياس المتدرج التالى قياس غير ممتد؛ لأنه يقدم قولين اثنين فقط، ثم ينتهى بنتيجة القياس. يقول خالد محمد خالد فى سياق دفاعه عن الديمقراطية: "إن الأمة التى يزيف تاريخها تكون كأمة بلا تاريخ،وأمة بلا تاريخ كشجرة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار"[٨٠].

يصور القياس المتدرج فيما سبق على هذا النحو:

- أمة زائف تاريخها كأمة بلا تاريخ.
- أمة بلا تاريخ كشجرة اجتثت من فوق الأرض.

- أمة زيف تاريخها كأمة اجتثت من فوق الأرض.

من القياس المتدرج غير الممتد أيضاً قول محمد زكى عبد القادر: "والرفاهية إذا دامت انقلبت إلى ما يشبه الإدمان، لا تكفى منها جرعة واحدة أو جرعات، والإدمان يفسد الجسم والروح والعقل"[٨١].

تقدم القطعة السابقة القياس المتدرج التالى:

- الرفاهية إدمان.
- الإدمان يفسد الجسم والروح والعقل.
- الرفاهية تفسد الجسم والروح والعقل.

يبنى القول اللاحق على جزء من القول السابق، حتى ينتهى القياس المتدرج إلى نتيجته. فى القياس المنطقى التقليدى تنتمى المقدمة الصغرى إلى الطبقة الأعلى فى المقدمة الكبرى. وهذا تمييز واضح بين النوعين.

هذا، ويشير وليم برانت W.Brandt إلى أن الاستنتاج المتدرج مهم جداً للحجاج؛ وذلك أنه يسمح للكاتب بأن يطرح خطوات واضحة تطبع حجاجه بطابع الهدوء، ولكنه الهدوء الذى لا يصل إلى الحركة البطيئة جداً والتى تضيع على القارئ انتباهه[٨٢].

من الجائز توسيع ملحوظة برانت السابقة حتى تسرى على أشكال القياس المنطقى جميعاً؛ وذلك أنها جميعاً تسم الخطاب الحجاجى بسمة الهدوء الذى ينتج عن بنائها على التفصيل والتقسيم، واحتياجها فى الربط بين الأقوال وصولاً إلى النتيجة إلى الأناة والانتباه.

لعل ارتباط الأقيسة المنطقية بالهدوء متناسب تناسباً طردياً مع ميل النص الحجاجى فى موضوع دينى أو فكرى إلى توظيف القياس المنطقى والقياس المضمر والقياس المتدرج وسائل إقناعية، فى مقابل ميل النص الحجاجى فى موضوعات عامة أو اجتماعية إلى الاحتفاء بالقياس على النظير وضرب الأمثال والشواهد من الحياة والخبرات اليومية.

ومهما يكن من أمر، فإننا نرى فيما اشتمل عليه النص الحجاجى العربى من أشكال مختلفة للقياس المنطقى، ما يهدم زعم باربرا جونستون كوتش B.J.Koch. تزعم باربرا أن الحجاج العربى الذى يقنع عن طريق عرض دعاويه الحجاجية argumentative claims عرضاً لغوياً بالترديد وإعادة الصياغة[٨٣]. عرض الحجاج العربى دعاويه بالوسائل اللغوية السابقة صحيح، ولكنه يستخدم — بالإضافة إليها — الوسائل المنطقية المختلفة على نحو ما أثبتنا.

(ب) الوسائل اللغوية:

الوسائل المنطقية واللغوية فى كل نص حجاجى هى سداه ولحمته. كانت اللغة الأداة اللفظية لنقل المعنى أو النتيجة فى كل قياس منطقى. ولما كانت اللغة فى الحجاج وسيلة لفرض سلطة على الآخرين من نوع استدراجهم إلى الدعوى المعبّر عنها وإقناعهم بمصداقيتها. وهو أمر يرغب فى البحث عن بدائل لغوية لما نألفه فى مواقف غير حجاجية، فإننا نقتصر هنا على استكشاف الوسائل اللغوية ذات الصلة الوثقى بالإقناع وتحليل أنماطها المختلفة. إن تحليل لغة النص الحجاجى من منظور الاختيار اللفظى، والتكثيف اللغوى، وخصوصية البنية المجازية، وكيفيات توزع الجمل البسيطة والمركبة والمعقدة والمركبة المعقدة، وطبيعة الإحالة الضميرية (كاستخدام نحن ونا للمعظم نفسه، إزاء خصمه على نحو ما نجد مثلا فى مكاتبة الإخشيد إلى أرمانوس)، فضلا عن بحث العلاقة بين اللغة والتقنيات الحجاجية الموقفية؛ كالاستدراج، والمناورة (لا سيما بالجمل الافتتاحية)، ومحاورة المخاطب المفترض، والتظاهر بالتلقائية ونحوها ـ لمن مجالات البحث اللغوى الاتصالى المهمة التى تزودنا بمعطيات مفيدة عن النص الحجاجى العربى،

تمس إليها الحاجة فى حقل تحليل النص العربى. ولكننا — كما أشرنا — سوف نقتصر هنا على تحليل البنى اللغوية التى يغلب وقوعها فى النص الحجاجى العربى والتى تزوده بأدوات مهمة فى الإقناع والاستمالة، بما يجعله متمايزا — إلى حد بعيد — عن غيره من أنواع النصوص الأخرى.

بناء على ما تقدم، يمكن أن نميز بين عدد من البنى اللغوية، من أهمها: بنية التكرير، وبنية التوازى، وبنية الازدواج أو التوازن.

ب/١ بنية التكرير

يزودنا استقراء بعض المصادر البيانية بطائفة من المعطيات المهمة عن التكرير، نجملها فيما يلى:

١- للتكرير (ويسمى أيضاً بالترديد والترداد) وظائف خطابية عدة، عبر عنها بالإفهام والإفصاح والكشف[٨٤]، وتوكيد الكلام والتشييد من أمره، وتقرير المعنى وإثباته[٨٥].

٢- ليس التكرير محض وقوع اللفظ فى الكلام أكثر من مرة، أو صياغة المعنى الواحد أكثر من مرة. يخرج عن حكم التكرير مثلا إطالة الفصل من الكلام وافتقار أوله إلى تمام لا يفهم إلا به. يقتضى سبك الكلام — إذ ذاك — أن يعاد لفظ الأول مرة ثانية ليكون مقارنا لتمام الفصل. مثال هذا قوله تعالى: **(لا تحسبن الذين يفرحون بما أتوا ويحبون أن يحمدوا بما لم يفعلوا فلا تحسبنهم بمفازة من العذاب)** "آل عمران"[٨٦].

٣- ترتبط بعض حالات التكرير بالتغيير فى سلوك المخاطب. يقول ابن الأثير (ت٦٣٧هـ): "إذا صدر الأمر من الآمر على المأمور بلفظ التكرير مجردا من قرينة تخرجه عن وضعه، ولم يكن موقتاً بوقت معين، كان ذلك حثاً له على المبادرة إلى امتثال الأمر على الفور، فإنك إذا قلت لمن تأمره بالقيام: "قم قم قم"، فإنما تريد بهذا اللفظ المكرر أن يبادر إلى القيام فى تلك الحال الحاضرة"[٨٧].

٤- التكرير ظاهرة لغوية مقامية. من أهم ما يدل على هذا الفهم إشارة ابن الأثير إلى تكرير المعنى فى مقام الاعتذار والتنصل قصداً إلى التأكيد والتقرير لما ينفى عن المتكلم ما رمى به[٨٨].

٥- قدمت محاولات لتصنيف أنواع التكرير. من أشهر التصنيفات ما قدمه ابن الأثير:

(أ) التكرير فى اللفظ والمعنى.

(ب) التكرير فى المعنى دون اللفظ.

من النوع الأول قولك لمن تستدعيه: "أسرع أسرع". ومن النوع الثانى قولك: "أطعنى ولا تعصنى"؛ فإن الأمر بالطاعة نهى عن المعصية[٨٩].

٦- قدمت محاولات أخرى لتصنيف التكرير فى المعنى. ولكنها كانت محاولات جزئية للغاية. ومن ذلك التفات ابن الأثير إلى أن التكرير فى المعنى يدل على معنيين: أحدهما خاص، والآخر عام؛ كقوله تعالى: (ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر) "آل عمران١٠٤". فإن الأمر بالمعروف خير، وليس كل خير أمراً بالمعروف؛ وذاك أن الخير أنواع كثيرة، من جملتها الأمر بالمعروف[٩٠].

وكان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) قد قيد التكرير — ويسميه الترداد — بقدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص[٩١].

فى اللسانيات النصية، عولج التكرير من منظور دوره فى السبك المعجمى، وذلك أن يحيل اللفظ المكرر إلى لفظ آخر سابق مرادف، أو مرادف قريب، يرتبط به بالإحالة المشتركة[٩٢]. ومن أشهر الأطر المقترحة لوصف السبك المعجمى ما رأيناه عند هاليداى ورقية حسن[٩٣].

ومهما يكن من أمر، فإن وظيفة التكرير التركيبية تخرج عن إطار غرضنا هنا، إنما نعنى بتحليل بنية التكرير من منظور الوظيفة الاتصالية الإقناعية. نرى هنا للقدماء إشارات مهمة تفيد فى إلقاء الضوء على تلك الوظيفة. يقرن أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥هـ) التكرير بتأكد الحجة[٩٤]. ويجعل التكرير مدا للقول، ومن ثم يربط بين مد القول وبلوغه الشفاء والإقناع[٩٥].

شغلت البنية التكرارية للخطاب الحجاجى العربى بأل عددا من المستشرقين:

ترى شيرلى أوستلر Schirly Ostler — فى دراسة تقابلية بين النثر الإنجليزى والنثر العربى أنه "على عكس التطور فى الإنجليزية من لغة شفهية إلى لغة كتابية، تظل العربية الكلاسيكية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتقاليد شفاهيةOral traditions"[٩٦].

وترى باربرا جونستون كوتش B.J.Koch أن خطاب الحجاج العربى يعتمد فى الإقناع على العرض اللغوى للدعاوى الحجاجية بتكريرها وصياغتها صياغة موازية، وإلباسها إيقاعات نغمية بنائية متكررة. وترى أن هذا الطراز من الحجاج هو نتيجة المركزية الثقافية للغة العربية فى المجتمع العربى الإسلامى.

وتسمى باربرا هذه الاستراتيجية البلاغية: استراتيجية الإقناع بالتكرير repeating وبالصياغة الموازية rephrasing وبإلباس الدعوى وإعادة إلباسها إيقاعات نغمية متغيرة من الكلمات، تسميها باسم "استراتيجية العرض Presentation" (استحضار الشئ أمام الإنسان حتى يتعلق به شعوره)[٩٧].

أما ارتباط العربية بتقاليد شفهية، فهو أمر تثبته البنى اللغوية للنصوص، ونرى له آثاراً عدة على المستوى الصوتي- الصرفى والمستوى التركيبى معاً. ووقوف القدماء من اللغويين والنحاة على تلك الآثار دليل تاريخى قديم على الوعى بوجوده. وأما إطلاق كوتش القول بالتكرارية فى الحجاج العربى، فأمر نريد هنا تقييده باستقراء النصوص.

تقبل أنماط التكرير فى النصوص المختارة لهذه الدراسة أن تصنف بأى طريقة للتصنيف. نختار هنا أن نصنفها إلى صنفين رئيسين: تكرير الشكل، وتكرير المضمون. يشتمل تكرير الشكل على اللفظ المفرد والعبارة أو الجملة، وهو تكرير شكلى فى مقابل تكرير المضمون الذى آثرته على ما أسماه بعض القدماء مثل ابن الأثير بتكرير المعنى؛ وذلك أن ما سمى بتكرير المعنى لا يكون المعنى فيه مكرراً، بل يتغير بتخصيص أو تعميم أو اشتراك فى جزء من المعنى. وإذن ما يجمع المعنى والمعنى هنا نقل مضمون عام واحد.

ب/١-أ تكرير الشكل

ينبغى لنا أولاً الإشارة إلى أن تكرير الشكل لا صلة له بالإقناع إلا إذا لوحظ فيه قصد إلى ذلك. فى مثل قول العقاد: "ثم إننا لا نعرف شعراً يرويه الناس ويقال إنه يعنى قائله وحده؛ لأن شعر النفس يعنى كل نفس"[٩٨]. تكررت الكلمتان "شعر" و "نفس" مرتين، ولكننا لا نرى فى هذا التكرير قصداً إلى إقناع؛ لأنه لا بديل فى سبك ذلك المنطوق عن مثل هذا التكرير. وقد مرت بنا إشارة ابن الأثير إلى حكم التكرير، وأنه يخرج الحالات التى يطول فيها الفصل من الكلام حتى يفتقر أوله إلى تمام لا يفهم إلا به. تطول القائمة بحالات أخرى يقتضيها السبك ولا أثر فيها لقصد التقرير أو التوكيد أو الإقناع أو نحو ذلك، ولكننا نريد لنذكر أمثلة للتوضيح من نصوص كاتب واحد هو العقاد:

- قوله: فتهيج فيها (الأصوات) العاطفة العاطفة، وتبعث الرغبة الرغبة"[٩٩].
- وقوله: "وكأنما ينزع نفسه، من نفسه، "[١٠٠].
- وقوله: "لأن المدارك مدارك فرد واحد، والهوى هوى نوع بأسره"[١٠١].

- وقوله: "يخالجه الغضب كما يخالجه الطرب"(١٠٢).
- وقوله: "ولكنه (أى العشق) غريزة يراد بها بقاء النوع كله واتصال حبل الحياة جيلاً بعد جيل"(١٠٣).

يمكن أن نرى لبعض هذه الاستخدامات وظائف خاصة، كأن تكون الوظيفة هى الوصف فى نحو "جيلا بعد جيل"؛ أى أجيالاً متتابعة، ولكننا لا نرى فى غيرها إلا وظيفة سبكية خالصة Cohesive Function يقتضيها التركيب، لا بلاغية يقتضيها المقام. مثل هذه الحالات لا موقع لها من الاهتمام فى دراستنا.

ومهما يكن من أمر، فإنه يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع للتكرير على مستوى الشكل، وفقاً لما يتيحه لنا استقراء النصوص المختارة، وهى:

١ - تكرير المكرر بذاته، سواء أكان لفظاً مفرداً أم غير ذلك، فى منطوق واحد، أم غير ذلك.

٢ - التكرير فى هيئة عنصرين من مادة واحدة.

٣ - التكرير بإعادة الصياغة.

أما (النوع الأول)، وهو تكرير المكرر بذاته، فقد يكون لفظاً مفرداً؛ كقول طه حسين فى سياق دفع دعوى أنصار القديم: "فإن كانوا كذلك، فهم خليقون بالرحمة والعطف والإشفاق. وكيف لا ترحم من يحيا راغماً ويلذ راغماً ويألم راغماً!"(١٠٤). وقول مصطفى محمود فى سياق تبريره دعواه بتغير حال الدنيا: "والكلام فى وسائل الإعلان عن التلوث: الهواء الملوث، والماء الملوث، والطعام الملوث"(١٠٥). وربما امتد تكرير اللفظ فى النص الحجاجى العربى امتداداً أبعد كثيراً حتى يبدو النواة الكبرى فى تشييد دعواه الرئيسة. ومن ذلك مثلا كلمة "متعددة" فى نص "التعدد فى حياة الإنسان" لمحمد زكى عبد القادر، ومنه قوله: "الإنسان من حيث هو إنسان له ارتباطات متعددة، ونظره إلى الأمور له وجوه متعددة، وهو من حيث إنه إنسان له عقل، تخطر عليه تساؤلات متعددة، ومن حيث إنه إنسان له قلب تضطرب فى قلبه عواطف متعددة "(١٠٦).

يريد الكاتب بالتكرير فيما سبق تثبيت تبريره دعواه، حيثما يكون استبقاء المكرر فى الزمان والمكان وسيلة لدحض ضده.

فى حالات أخرى يجعل الكاتب المكرر بذاته وسيلة لغوية للوصول إلى الهزء بالخصم وفضح جهله. نضرب مثالاً على ذلك قول طه حسين عن خصمه الرافعى: "فإذا كان لى أن أقدم إليه وإلى أمثاله من الناس الذين يعشقون القديم على غير علم به ولا فهم صحيح له نصيحة، فهى أن يصدقوا حين يكتبون، فقد كان القدماء صادقين حين يكتبون، ومن هنا فهمنا القدماء، ولم نفهم هؤلاء السادة "المتقادمين"!"(١٠٧).

فى عبارة "هؤلاء السادة المتقادمين" سخرية واضحة بالخصوم الذين تكلفوا نهج القدماء على غير علم، وقد مهد لهذه السخرية تكرير لفظ "القدماء" قبلها.

ولعل طه حسين أكثر الحجاجيين المحدثين استخداماً لبنية التكرير قصد السخرية بالخصم. وتكشف سياسة السياق اللغوى مع تلك البنية عن كفاءة اتصالية حجاجية عالية. نؤكد ذلك بمثال آخر هو قوله: "لقد يكون من الحق على الرافعى لو أنصف نفسه، أن يعلم أنى من قوم قد بلوا السفهاء فأحسنوا بلاءهم، .. وإن رجلا يحتمل السفهاء مثل ما نحتمل لخليق ألا يضيق صدره إن أراده الله على هؤلاء السفهاء واحداً، أو يبسم ثغره إن نقص الله من هؤلاء السفهاء واحداً"(١٠٨). وقعت "السفهاء" فى النص السابق، أربع مرات. يمكن فى الموضع الثانى استبدالها بالضمير أو اسم الإشارة المناسب. ويمكن فى الموضعين الثالث والرابع الاستغناء عنها،

ولكن الكاتب قصد بتكرير اللفظ تهييج خصمه — موصوفاً بالسفه — مع كل مرة! التكرير هنا وسيلة لإقناع الخصم عن طريق دحض زعمه وكشف حقيقته.

من ناحية أخرى، قد يكون المكرر بذاته عبارة أو جملة. ويقع ذلك فى المقدمات لتقرير المعطيات، كما يقع فى التبريرات والدعاوى جميعاً. يلفت الانتباه هنا تكرير الجملة فى الدعوى، سواء أ كانت المقدمة دعوى الحجاج أم وقعت المقدمة والدعوى فى مكانيهما المعتادين. فى مقدمة حجاجه، نرى للكندى هذه الجملة: "إنما المال لمن حفظه". وفى نص دعواه يكرر هذه الجملة مع جمل أخرى برهن فيما سبق من خطابه على صحتها بالتبرير: "فالمال لمن حفظه، والحسرة لمن أتلفه" (١٠٩). وينكر طه حسين على أنصار القديم نصرهم القديم فى الوقت الذى يستمتعون فيه فى حياتهم الخاصة بأحدث ما اخترعت الحضارة، فيقول: "ولقد أريد أن أرى بين أنصار القديم أولئك الذين لا يزالون يأكلون ويشربون فى الصحاف والأكواب من النحاس والفخار وقد جلسوا على حصير ورفضوا الكراسى رفضاً، وأبوا أن يستمتعوا بكل ما أتاحت لهم الحضارة الحديثة من أدوات الترف واللذة البريئة– أريد أن أرى هؤلاء، ولكنى يائس من رؤيتهم"(١١٠). التكرير هنا تعبير عن رغبة أحد طرفى الحجاج الملحة فى أن يثبت الخصم ما يبرهن على صلاحية معتقدة، ولكن تظل هذه الرغبة غير متحققة؛ لأن ما يصدر عن ذلك الخصم يضاد ذلك المعتقد.

فى مواقع أخرى ينقض طه حسين دعوى الخصم بحكم صريح، يكرر منطوقه تثبيتاً لمضمونه ورغبة فى رجوع الخصم عما ادعى. من ذلك مثلاً العبارة "ليس من القديم الصالح فى شئ" المكررة بصدر كل منطوق فيما يلى: "ليس من القديم الصالح فى شئ أن تتغير الحياة أمامك دون أن تشعر بهذا التغيير أو تلائم بينه وبين اللغة. وليس من القديم الصالح فى شئ أن تكثر الأشياء المستحدثة التى تصطنعها فى كل يوم بل فى كل ساعة، فلا تستطيع أن تنطق باسمها إلا إذا وجدت لها اسماً عربياً ورد فى المعاجم اللغوية القديمة. ثم ليس من القديم الصالح فى شئ أن تشعر الشعور الذى لم يكن يشعره غيرك من القدماء   ثم ليس من القديم الصالح فى شئ أن تأخذ نفسك بسلوك سبل القدماء فى وصف الجمال، فلا تعرف من فنون الشعر والنثر إلا ما عرفوا"(١١١).

وتكرر الجملة جزءاً من منطوق كامل فى عجزه أيضاً؛ كقول محمد زكى عبد القادر فى توكيده واحدية مصدر أشياء عدة: "الأدب العظيم جاء من المعاناة، والحب العظيم جاء من المعاناة،   "(١١٢).

يهدف التكرير فيما سبق إلى تثبيت الدعوى أو تقرير المعطيات. إنه يهدف إلى جعل محتوى الجدال مفهوماً أكثر. إنه يزيد الفهم بجذب انتباه المستقبل وامتلاكه.

أما (النوع الثاني)، وهو التكرير فى هيئة عنصرين اثنين من مادة واحدة فتراه فى غير نص من النصوص المختارة. يمكن أن نرى من ذلك قول إخوان الصفا: "واعلم أن إقدار الله القادرين وتقويته الأقوياء وتيسير الأمور ليس بمجبر لأحد منهم على فعل من الأفعال ولا عمل من الأعمال ولا تركه"(١١٣).

أما مكاتبة الإخشيد فهى من النصوص الحجاجية القليلة التى تعرض نموذجاً يتسع فيه مدى هذا النوع حتى يصير آلية لغوية مهمة من آليات دفع دعوى الخصم وإقناعه بالإقلاع عنها. من هذه المكاتبة قوله مثلاً مخاطباً أرمانوس: "وإن كنت تجرى فى المكاتبة على رسم من تقدمك، فإنك لو رجعت إلى ديوان بلدك، وجدت من كان تقدمك قد كاتب من قبلنا من لم يحل محلنا، ولا أغنى غناءنا، ولا ساس فى الأمور سياستنا"(١١٤). فى هذه المكاتبة نجد أمثلة أخرى عدة على هذا النوع، نحو "القدرة القادرة" و"نشر الناشرين" و"قول القائلين" و"يفوت عددها عدَّ العادين" و"جبرية الجبارين" و "شكر الشاكرين" و "سعى لها سعيها" و "سلك مسلكاً" و "قلت قولاً" إلخ(١١٥). تعكس مثل هذه الهيئة من التكرير المبنية على: فعل + اسم فاعل، أو: فعل + مفعول مطلق، تعكس– فى سياقها الحجاجي– حالة من الحالات فى تأثير سلوك الخصم– فى منازعة محتدمة– باستخدام علامات لغوية تعتمد فى تأثيرها السمعى على مبدأ التجانس.

أما (النوع الثالث) من أنواع تكرير الشكل، فهو تكرير بتغيير التركيب، يتسع فيه المدى عادة بين الشكل الأول والشكل الثاني. أضرب مثالاً على ذلك قول المازني في سياق البرهنة على فوز المذهب الجديد في الأدب: "ولو شئنا. وكان ذلك يلائم مزاجنا ويليق بمهمة النهضة بالأدب وتحريره، لباهينا بالمذهب الجديد فيه وبفوزه على صنوف الاستبداد"[116]. يبرهن الكاتب على دعواه حتى يخلص إلى قوله مكرراً العبارة السابقة في تغيير التركيب: "فاز المذهب الجديد على هذه وغيرها من صنوف العنت وضروب الاستبداد"[117]. الترجيع في هذه الحال تشييد للمعنى ووجهة النظر.

ب/١-ب تكرير المضمون

يبنى تكرير المضمون أو المحتوى على مكونات لغوية مترادفة أو مشتركة في جزء من المعنى. وتتيح لنا النصوص المختارة تصنيف تكرير المضمون إلى الأنواع الأربعة التالية:

١ – تكرير مفردتين متواليتين أو أكثر، في جملة واحدة أو منطوق واحد.

٢ – تكرير مفردتين في جملتين أو منطوقين متواليين.

٣ – تكرير مفردتين في ثنائية.

٤ – تكرير المضمون بين جملتين متواليتين.

وفيما يلي تفصيل هذه الأنواع:

أما (النوع الأول)، وهو تكرير مفردتين أو أكثر في جملة واحدة أو منطوق واحد لمعنى واحد، أو لمعنى عام واحد. وهذا النوع لم يخل منه نص من نصوص الدراسة. بل تظهر الإحصاءات أنه النوع الأكثر شيوعا، فهو يمثل حوالى ٥٤٪ من مجموع أنواع تكرير المضمون، أى ما يربو على نصف كم الأنواع الأخرى مجتمعة.

يمكن أن نميز لهذا النوع بين أشكال فرعية عدة:

(أولها) يستخدم فيه الكاتب مفردتين أو أكثر على أنها مترادفة وأن إحداها يمكن أن تحل محل الأخرى. وهذا الشكل هو أكثر أشكال هذا النوع وقوعاً في النصوص الحجاجية العربية. إنه يمثل ما يقرب من ٧٥٪ من جملة الأشكال الأخرى.

من أمثلة هذا الشكل قول الكندى لعياله وأصحابه: "اصبروا عن الرطب عند ابتدائه وأوائله"[118].

يرى الكاتب في الجمع بين مفردتين أو أكثر لمعنى واحد آلية لشغل فضاء ذلك المعنى كاملاً، حيثما تقصر المفردة الواحدة– في ذلك السياق الحجاجي– عن أداء هذه الوظيفة. يعنى هذا بالطبع أن الترادف لا يبلغ– مهما بدا قريباً– أن يكون ترادفا كاملاً.

و(ثانيها) ارتباط الثاني بالأول ارتباط السبب بالمسبِّب. وهذا الشكل يلي سابقه من حيث الشيوع. ومن أمثلته قول إخوان الصفا في مقدمة احتجاجهم لمسألة الإمامة: "وبدرت بين الخائضين فيها العداوة والبغضاء، وجرت بين طالبيها الحروب والقتال"[119].

و(ثالثها) ارتباط اللاحق بالسابق، ارتباط التدرج من هيئة الحدث إلى هيئة أخرى. نرى مثالاً على ذلك قول محمد زكى عبد القادر: "لنوقن – إذن – أن الألم قرين الحياة، بل باعثها ومحركها ودافعها للأمام"[120]. التدرج واضح من بعث مجرد إلى حركة مجردة ومن حركة مجردة إلى دفع إلى الأمام. نرى أن هذا توكيدا لمقولة اقتران الحياة بالألم في شتى حالاته.

و(رابعها) أن تتضمن الكلمة الثانية الكلمة الأولى، وهو أن تكون علاقة الثانية بالأولى علاقة العام بالخاص. من ذلك مثلاً قول العقاد في سياق دحضه وهما شائعاً بين قراء الشعر، وهو أن شعر الغزل ينبغي له أن يكون مفرطاً في رقته بعيداً عن العنف والقوة: "ولا يزال الغناء كذلك حتى يتعلم الناس الكلام وينعقد الصوت ألفاظاً وحروفاً. فيتدفق الغزل من النفس المحتدمة تدفقاً قوياً عارماً"(١٢١). العارم يتضمن القوى بالضرورة. وهو تضمن محدود بحدود الانتقال من درجة إلى أخرى أقوى. وهذا الشكل كثير الوقوع في النص الحجاجي العربي.

و(خامسها) وهو عكس الشكل السابق، أى الكلمة الأولى هي التي تتضمن معنى الثانية. ومن ذلك قول الإخشيد في سياق احتجاجه لحسن سياسة ممالكه ورعيته: "وسياستنا لهذه الممالك قريبها وبعيدها، على عظمها وسعتها، بفضل الله علينا وبما يؤلف بين قلوب سائر الطبقات من الأولياء والرعية"(١٢٢). السعة مضمنة في العظم. والتضمن هنا محدود بحدود الانتقال من العام إلى الخاص.

(النوع الثاني) وهو تكرير المضمون المبنى على مفردتين في جملتين. ويستدل- من خلال فحص النصوص المختارة- على أنه أقل الأنواع وقوعاً، فهو يمثل ٤.٥٪ من مجموع الأنواع الأخرى. ومن أمثلته قول الكندي في سياق احتجاجه لحرصه على دراهمه تجنباً للفقر والحاجة: "فكيف تأمرونى أن أؤثر أنفسكم على نفسى، وأقدم عيالكم على عيالي؟"(١٢٣). ومنه أيضاً قول مصطفى محمود في سياق تدعيم دعواه أن الحب هو رأس القضية: "وما كان الصليبيون الذين جاءونا غزاة طامعين على دين، أى دين، ولا كان سفاحو الصرب الذين يقتلون الأبرياء على أى ملة"(١٢٤). رادف الكندي بين (أوثر) و(أقدم) في جملتين بالقطعة الأولى، ورادف مصطفى محمود في جملتين من القطعة الأخيرة بين (دين) و (ملة). في الحال الأولى وقع المترادفان بصدر الجملتين، ووقعا بعجز الجملتين في الحال الأخيرة.

(النوع الثالث) وهو تكرار مفردتين في ثنائية. يمثل هذا النوع حوالى ١٧٪ من مجموع الأنواع الأخرى، أى ما يقل كثيراً عن سدس تلك الأنواع. بينما وقوع ذلك النوع كثير نسبياً في النصوص الحجاجية القديمة إذا بالنصوص الحجاجية الحديثة يقل فيها أن يقع تكرير المضمون على مستوى ثنائية لفظية من جملة واحدة. من أمثلة هذا النوع قول الكندي في دفع دعوى خصومه: "وزعمتم أنما سمينا البخل إصلاحاً والشح اقتصاداً، كما سمى قوم الهزيمة انحيازاً والبذاء عارضة "(١٢٥).

ومنه قول إخوان الصفا في سياق القياس على النظير دعماً للدعوى: "وعلى هذا المثال حكم سائر الأعمال الصعبة والأفعال الشاقة"(١٢٦). ومنه أيضاً قول الإخشيد في سياق شرح مذهب من في الأسر من رعيته: "وإن في الأسارى من يؤثر مكانه من ضنك الأسر، وشدة البأساء، على نعيم الدنيا وخيرها، لحسن منقلبه، وحميد عاقبته"(١٢٧).

تدلنا عينات الدراسة على أن تكرير المضمون من هذا النوع يميل غالباً إلى جعل الطرف الثاني في الثنائية اللفظية أعم وأقوى من الطرف الأول فيها.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن تكرير المضمون من هذا النوع يبدو آلية أساسية من آليات تشديد المعنى وإقناع المستقبل على وجه خاص في بعض نصوص هذه الدراسة، لا سيما مكاتبة الإخشيد. هذه المكاتبة هي الأكثر احتفاء بذلك النوع من سائر نصوص الدراسة. يمثل تكرير المضمون على مستوى الثنائيات اللفظية في تلك المكاتبة حوالى ٥٢.٦٪ من جملة حالاته في النصوص الأخرى جميعاً. وهو يمثل وحده ٤٠٪ من تكرير المضمون في نص المكاتبة ذاتها بجميع أنواعه.

تؤكد ثنائيات تلك المكاتبة فكرة المكاثرة أو المغالبة التي اقتضاها احتجاج الإخشيد لمنزلته، محور ذلك الاحتجاج، مثل: "عظم الشأن وفخامة الأمر" و "كبر الأحلام وبعد المرامى"

إلخ. وترتبط هذه الثنائيات من ناحية أخري- على نحو ما سنفصل فيما بعد- باستراتيجية التوازن الغالبة على نص الكاتبة غلبة قوية، بما يجعلها من النماذج المتميزة بين النصوص الحجاجية العربية على الجمع بين تكرير المضمون من ذلك النوع والتوازن.

(النوع الرابع) وهو تكرير المضمون على مستوى الجمل والعبارات. وهذا النوع- كما تثبت نصوص الدراسة- يمثل ما يقرب من ربع حالات تكرير المضمون فى النص الحجاجى العربى، فهو يمثل ٢٤,٣٪ من جملة الأنواع.

من أمثلة هذا النوع قول الكندى: "فالمال لمن حفظه، والحسرة لمن أتلفه. وإنفاقه هو إتلافه، وإذا حسنتموه بهذا الاسم وزينتموه بهذا اللقب"[١٢٨]- الجملتان الأخيرتان مستخدمتان لمضمون واحد. وربما عبر عن المعنى أو المعنيين بتكرير جمل عدة متوالية، كقوله أيضاً: "فإن للنفس عند كل طارف نزوة، وعند كل هاجم بدوة. وللقادم حلاوة وفرحة، وللجديد بشاشة وغرة. فإنك متى رددتها ارتدت، ومتى ردعتها ارتدعت"[١٢٩].

ومما يلاحظ هنا أن تكرير المضمون على مستوى الجمل وأشباهها فى النصوص الحجاجية العربية الحديثة أقل بعامة منه فى النصوص الحجاجية العربية القديمة. بينما النسبة الأعلى فى النصوص القديمة هى ٤٠٪ تقريباً (وذلك فى حجاج الكندى لبخله) إذا بالنسبة الأعلى فى النصوص الحديثة لا تجاوز ٣٣,٣٪ (عند طه حسين). تبين المقارنة بين النسبتين- من ناحية أخرى- دنو طه حسين من الأسلوب العربى القديم فى الحجاج، وهو أسلوب يحتفى احتفاءً خاصاً بإعادة صياغة المعنى وإيقاعية التوازن اللذين يعكسان تفكيراً مطولاً. تغلب فيه السلاسة والهدوء على الانتقالات المفاجئة أو السريعة. ومن الملائم هنا الإشارة إلى ما لاحظه والتر أونج Walter Ong فى قوله: "ويميل التفكير المطول ذو الأساس الشفاهي- حتى عندما لا يكون فى شكل شعري- إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع- حتى من الناحية الفسيولوجية- يساعد على التذكر"[١٣٠]. ولعل طه حسين أدنى المحدثين إلى النمط الشفاهي، فهو متأثر أشد التأثر بالنمط التعبيرى القديم، فضلاً عن اعتماده على التأثير الإيقاعى عند سبك جملة والربط بينها، كأنما جعل من ذلك كله تعويضاً عن نقل كلامه بواسطة الإملاء.

ومهما يكن من أمر، فإن تأمل حالات ذلك النوع، يدلنا على أن الجملة الثانية تميل غالباً إلى أن تكون أعم وأقوى فى دلالتها من الجملة الأولى التى تشترك معها فى الدلالة العامة. ولعل طه حسين والعقاد أحرص المحدثين- ممن اخترنا لهم فى هذه الدراسة- على إطراد هذه العلاقة بين الجملتين، مما يجعل لذلك النوع عندهما أهمية خاصة فى دفع المعنى إلى درجة أقوى، وهو ما يزيد من فاعلية هذه الآلية اللغوية فى إقناع المخاطب واستمالته. يقول طه حسين- فى سياق رده على الرافعي دعواه أنه كان يحسن اللغة حتى خاف منه خصمه طه حسين: "لقد يكون من الحق على الرافعي لو أنصف نفسه، أن يعلم أنى من قوم قد بلوا السفهاء، فأحسنوا بلاءهم، وصبروا لهم واحتملوا منهم"[١٣١]. التكرير فى "صبروا لهم واحتملوا منهم". ويقول العقاد فى سياق دفع دعوى بعض الناس بأن الرقة هى الصفة الأولى للشعر: "ويعلم (العاشق) حينئذ أن السعادة التى سمع بها هى تلك القوة التى كانت تصطرع للظهور، وتتأجج للسطوع". هذان مثالان للغالب فى تكرير المضمون من ذلك النوع عند هذين الكاتبين، وهو الانتقال إلى الأعم والأقوى.

وربما بدا تكرار المضمون على مستوى جملتين أو أكثر فى هيئة إيضاح أو شرح الثانية للأولى. أضرب مثالاً على ذلك قول العقاد فى سياق تدعيمه دعواه بأن الرقة لا تستهجن فى الشعر كله، وإنما تعاب فى غير موضعها: "فمن ذا الذى يسمع الأغانى الشائعة فى أيامنا هذه ممن استقامت فطرتهم وسلمت من المسخ أذواقهم، فلا يخجله أن يكون هذا الطنين الخافت صدى نفوس آدمية ينتسب إليها وتنتسب إليه"[١٣٣]. ويقول مصطفى محمود فى سياق شرحه دعواه بأن الدين هو الحب القديم والحنين الدائم إلى الوطن الأصل، وأنه ليس — كما يفهم الناس- مجموعة الأوامر والنواهى ولوائح العقاب: "ولا نفيق على هذا الحنين إلا لحظة يحيطنا القبح والظلم والعبث

والفوضى والاضطراب فى هذا العالم، فشعر أننا غرباء عنه، وأننا لسنا منه وإنما مجرد زوار وعابرى طريق"(١٣٤).

فى كلام العقاد كانت "سلمت من المسخ أذواقهم" توضيحاً لـ "استقامت فطرتهم"، وفى كلام مصطفى محمود كانت "أننا لسنا منه وإنما مجرد زوار وعابرى طريق" توضيحاً لـ"أننا غرباء".

تكرير المضمون على مستوى جملتين أو أكثر أوسع من غيره مدى فى نص الخطاب، ولعله–من أجل ذلك– أبلغ أثراً فى إقناع المخاطب بوجهة نظر المتكلم أو دعواه أو مصداقيته أو دحض دعوى الخصم مرة بعد أخرى.

مما سبق يمكن عرض نموذج التكرير فى النص الحجاجى العربى على النحو التالى:

وفيما يلى جداول تفصيلية بإحصاءات الأنواع المختلفة لتكرير المضمون:

❑ الكندى (العدد ١٥)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	٤	٢٦.٦٪
بين مفردتين فى ثنائية.	٣	٢٠٪
بين مفردتين فى جملتين.	٢	١٣.٣٪
بين جملتين أو أكثر.	٦	٤٠٪

❑ إخوان الصفا (العدد ٣)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	٢	٦٦.٦٪
بين مفردتين فى ثنائية.	١	٣٣.٣٪
بين مفردتين فى جملتين.	X	X
بين جملتين أو أكثر.	X	X

❑ مكاتبة الإخشيد (العدد ٢٥)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	١٢	٤٨٪
بين مفردتين فى ثنائية.	١٠	٤٠٪
بين مفردتين فى جملتين.	X	X
بين جملتين أو أكثر.	٣	١٢٪

❑ طه حسين (العدد ١٥)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	١٠	٦٦.٦٪
بين مفردتين فى ثنائية.	X	X
بين مفردتين فى جملتين.		
بين جملتين أو أكثر.	X	X
	٥	٣٣.٣٪

❑ العقاد (العدد ٢٢)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	١٠	٤٥.٤٪

بين مفردتين فى ثنائية.	٣	٪١٣.٦
بين مفردتين فى جملتين.	٣	٪١٣.٦
بين جملتين أو أكثر.	٦	٪٢٧.٣

- المازنى (العدد ٢)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	١	٪٥٠
بين مفردتين فى ثنائية.	١	٪٥٠
بين مفردتين فى جملتين.	X	X
بين جملتين أو أكثر.	X	X

- خالد محمد خالد (العدد ٣)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	٢	٪٦٦.٦
بين مفردتين فى ثنائية.	X	X
بين مفردتين فى جملتين.	X	X
بين جملتين أو أكثر.	١	٪٣٣.٣

- محمد زكى عبد القادر (العدد ٥)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	٥	٪١٠٠
بين مفردتين فى ثنائية.	X	X
بين مفردتين فى جملتين.	X	X
بين جملتين أو أكثر.	X	X

- مصطفى محمود (العدد ٢١)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	١٤	٪٦٦.٦
بين مفردتين فى ثنائية.	١	٪٤.٨
بين مفردتين فى جملتين.	X	X
بين جملتين أو أكثر.	٦	٪٢٨.٦

- الإحصاء الإجمالى (العدد ١١١)

النوع	العدد	النسبة
بين مفردتين أو أكثر فى جملة واحدة	٦٠	٪٥٤
بين مفردتين فى ثنائية.	١٩	٪١٧.١
بين مفردتين فى جملتين.	٥	٪٤.٥
بين جملتين أو أكثر.	٢٧	٪٢٤.٣

ب/٢ بنية التوازي

قدم هاليداى M. A. K. Halliday فى كتابه (مدخل إلى النحو الوظيفى An Introduction to Functional Grammar) منهجاً لدراسة التوازى، هو الأدق والأوفى حتى الآن. وهو منهج يصلح تطبيقه على العربية، على نحو ما نثبت فى هذه الدراسة. فصل هاليداى منهجه فى التوازى تفصيلا مبينا. نعرض منهجه هنا موجزين — قدر المستطاع– تيسيراً لمتابعة معالجة التوازى فى نصوص الدراسة.

التوازى Parataxis عنده ربط بين عناصر متساوية فى الحال equal status. هناك عنصر سابق initiating وعنصر آخر متصل به أو لاحق Continuing. كل من هذين العنصرين حر، أى له كيانه الوظيفى الكامل. ويميز هنا بين التوازى على النحو السابق، والتركيب Hypotaxis، فالتركيب ربط بين عناصر غير متساوية الحالة، فهناك العنصر المتحكم، وهو عنصر حر، والعنصر المتحكم فيه، وهو غير حر. وكل منطوق خليط من السلاسل المتوازية والمتراكبة. مثال ذلك:

– سأفعل إذا استطعت ولكننى لن أستطيع

١ أ   ١ ب   ٢

نرى هنا علاقة تواز بين: "سأفعل إن استطعت" و "لكننى لن أستطيع". وتبين هذه العلاقة هكذا: ١   ٢ . ونرى أيضاً علاقة تراكب بين "سأفعل" و "إن استطعت". وتبين هذه العلاقة هكذا: أ   ب.

يحدد هاليداى العلاقات الدلالية– المنطقية التى تقع بين العنصرين: السابق، واللاحق– فى بنية التوازي– فى علاقتين رئيسيتين اثنتين:

(١) علاقة التمديد Expansion: وتعنى تمديد الجملة الثانية للجملة الأولى بإحدى الطرق الثلاث التالية:

(الطريقة الأولي) الإحكام ("مساو"): فالجملة الثانية تحكم الأولى كليةً أو تحكم جزءاً منها، وذلك بأن تقررها بعبارة أخرى، أو بأن تحددها على نحو أكثر تفصيلاً، أو بأن تعقب عليها، أو بأن توضحها بمثل:

– فلان لم ينتظر، جرى بعيداً

١   =٢

الجملة الثانية لا تدخل عنصراً جديداً إلى الصورة، بل تشخص عنصراً مذكوراً بالفعل تشخيصاً أكثر، بأن تقرره أو توضحه أو تنقحه، أو بإضافة خاصة أو تعليق وصفيين.

(الطريقة الثانية) الإطالة + ("يضاف إلى"): وذلك بأن تمد الجملة الثانية الجملة الأولى بإطالتها عن طريق إضافة عنصر جديد، أو بأن تستثنى منها شيئاً، أو بأن تعرض بديلا (الواو، أو):

– فلان جرى بعيداً، واختبأ فلان وراءه.

١   +٢

(الطريقة الثالثة) التعظيم × ("تكاثر بواسطة"): وذلك بأن تمد الجملة الثانية الجملة الأولى بتنميقها بوساطة تكييفها مع ظرف زمانى أو مكانى أو علة أو شرط (هكذا، كذلك، لهذا السبب، مع ذلك، مع أن، على أن، إذن، من ثم، حينئذ، إذ ذاك).:

- كان فلان مذعوراً، ولهذا جرى بعيداً.

١ ٢×

علاقة التصميم Projection: وتعنى أن الجملة الثانية تصمم من خلال الجملة الأولى. وللجملة المصممة حالتان:

(الحالة الأولي) أن تكون ملفوظاً ("يقول") (أى تنصيص مزدوج): وذلك بأن تصمم الثانية على أنها ملفوظ as locution أو بناء لفظى:

- قال فلان: "سأجرى بعيداً"

١ ٢"

(الحالة الثانية) أن تكون فكرة (يُفكرُ) (أى تنصيص مفرد): وذلك بأن تصمم الثانية على أنها فكرة أو بناء معنوى.

- فكر فلان فى نفسه، : سأجرى بعيداً،[١٣٥].

١ ٢ʹ

العلاقات المنطقية-الدلالية التى تحكم علاقة التوازى وطرق هذه العلاقات، هى ذاتها التى تحكم علاقة التراكب، ولكن طبيعة علاقة جزأى المنطوق أو المركب الجملى أو العبارى أحدهما بالآخر تميز بين التوازى والتراكيب. الجدول التالى يبين هذا التمايز:

العلاقة	الطريقة	التوازى	التراكب
	الإحكام	س لم ينتظر، جرى بعيدا ١ ٢=	س جرى بعيدا. مما فاجأ الجميع أ = ب
	الإطالة	س جرى بعيداً، واختبأ ص وراءه ١ ٢+	س جرى بعيداً، بينما ص يختبأ وراءه أ + ب
	التعظيم	كان س مذعوراً، ولهذا جرى بعيداً ١ ٢×	س جرى بعيداً، لأنه كان مذعوراً أ × ب
التصميم	التلفظ	قال س: "سأجرى بعيدا" ١ ٢"	قال س بأنه كان يجرى بعيدا أ ب"
	الفكرة	فكر س فى نفسه، : "سأجرى بعيداً" ١ ٢ʹ	فكر س أن يجرى بعيداً أ بʹ

يتضح من الأمثلة السابقة بالجدول:

١- أن الرقم ١ يشير - فى علاقة التوازي- إلى الجملة السابقة، وأن الرقم ٢ يشير إلى الجملة اللاحقة. وكل منهما يماثل الآخر.

٢- أن الحرف أ يشير - فى علاقة التراكب- إلى الجملة الحاكمة، وأن الحرف ب يشير إلى الجملة المحكومة، أى أن الجملة الحاكمة تقوم على تكييف الجملة الأخرى المحكومة.

في تفصيل أنماط التمديد، يبدأ هاليداى بالإحكام Elaborating ، فيجعل له ثلاث صور:

(الأولي) العرض Exposition : وفى العرض ترتبط الجملة الثانية الفرضية الموجودة بالجملة الأولى بتعبير آخر، لتقديمها من وجهة نظر أخرى.

وربما لا يكون ذلك إلا لتقوية الرسالة، نحو:

- ❑ تلك الساعة لا تمشى، إنها لا تعمل.
- ❑ ليست كلبة استعراض، لا أبيعها على أنها كلبة استعراض.
- ❑ تدحض إحدى الحجتين الأخرى، كلتاهما ليست صحيحة.

يمكن أن تكون العلاقة بين الجملتين صريحة، وذاك إذا استخدمت الروابط مثل: أو، بالأحرى، بعبارة أخرى، ويمكن أن يقال، أى.

(الثانية) الشرح بالتمثيل Exemplification: وذلك بأن تطور الجملة الثانية الفرضية الموجودة بالجملة الأولى بأن تخصصها أو تحددها على نحو أشد. وغالباً ما يكون ذلك بالتمثيل الفعلى، نحو:

- ❑ دخلنا فى سباق. دخلنا فى سباق المجموعات.
- ❑ وجهك مثل وجه سائر الناس. هكذا العينان، وأنف فى الوسط، وفم أسفل منه.

فى هذه الصورة، تستخدم الروابط الصريحة: مثلاً، وعلى سبيل المثال، وعلى سبيل الاستشهاد، ونحو، مثل، وبخاصة.

(الثالثة) التوضيح Clarification: فى هذه الصورة توضح الجملة الثانية الفرضية الموجودة بالجملة الأولى بإحدى أساليب التوضيح أو بتعقيب توضيحى:

- ❑ تنظر فلانة حائرة، كانت تفكر فى البودينج.
- ❑ كانت حيوانات للاستعراض، اشتريناها فقط لأنها أليفة.
- ❑ لم يقل لها شيئاً قط، الحق أن ملحوظتها السابقة كانت نحو الشجرة.
- ❑ لم أفاجأ، كان ذلك ما توقعته.

يشيع فى هذه الصورة تعبيرات مثل: الحق، حقاً، فى الحقيقة، فعلاً، على الأقل. وليست هذه الروابط مؤشرات بنائية على علاقة التوازى. إنها مؤشرات سبكية Cohesive أكثر منها بنائية Structural. ويغلب جداً أن تتجاوز الجملتان (من غير رابط).

أما الإطالة Extending فلها صورتان اثنتان:

(الأولي) الإضافة addition: وذلك بأن يضم نسق إلى آخر من غير أن يستلزم ذلك أى علاقة سببية أو زمنية بهما، مثل:

- ❑ يربى الدجاج، وترعى زوجته الحديقة.
- ❑ إنها لا تعطى أى تعليمات، ولا تساعد إن أعطت.

غالباً ما تصحب الإضافات المتوازية بمواد سبكية مثل: أيضاً، وكذلك، وبالإضافة إلى، وفضلاً عن ذلك، ومن ناحية أخرى.

(الثانية) التنويع Variation: وذلك بأن تقدم الجملة على أنها البديل الكلى أو الجزئى لجملة أخرى:

- ❑ لا تقف ناظراً إلى نفسك هكذا، ولكن أخبرنى عن اسمك وعملك.

- هم يعملون عملاً طيباً، غير أنهم كانوا فيه متكاسلين.
- أريد أن أتركك الآن، بيد أننى لا أجد معى رقم هاتفك.

الروابط السبكية التى تصاحب هذه الصورة هى: على العكس من، وبدلاً من ذلك. ومن ناحية أخرين على الرغم من . وغير (بيد) أن.

تدرج المعلومات السابقة فى الجدول التالى على هذا النحو:

النـــــوع	المعنـــــى
(١) إضافة	س و ص
" و ": إضافة – إيجابية	لا س ولا ص
" ليس " : إضافة – سلبية.	س وعلى العكس من ذلك ص
" لكن " : استدراكية	
(٢) تنويع	
"على رغم من" : استبدال }يسد مسد{	ليس س ولكن ص
"غير أن" : طرح أو إسقاط	س وليس كل س
"لكــن" : بديل	س أو ص

وأما التعظيم Enhancing ، فتكيف فيه الجملة الأولى الجملة الثانية بإحدى الطرق الممكنة، كالإشارة إلى الزمان، أو إلى المكان، أو إلى الطريقة، أو إلى السبب، أو إلى الشرط، أو إلى الحالة[١٣٦].

يدلنا فحص النصوص الحجاجية المختارة لهذه الدراسة– فى ضوء منهج هاليداى فى التوازي– يدلنا على أن العلاقات المنطقية– الدلالية التى تقع بين العنصرين: السابق، واللاحق فى بنية التوازى، قد تجلت فى كثير من تلك النصوص فى نمطيها المذكورين عنده: علاقة التمديد، وعلاقة التصميم.

(١) علاقة التمديد

أما علاقة التمديد، فقد وقعت فى تلك النصوص بطرائقها الثلاث التى حددها هاليداى جميعاً:

(أ) فالتمديد بالإحكام: نرى له نماذج مختلفة سواء فى صورة العرض أم الشرح أم التوضيح:

(أولاً) الإحكام فى صورة العرض: ومنه قول الكندى:

- فاحذرهم كل الحذر، ولا تأمنوهم على حال[١٣٧].

١ =٢

قول المازنى:

- (عظماء الدنيا) يمتازون بالبساطة. ولا يعرفون هذه الأصول المستحدثة[١٣٨].

١ =٢

وقول طه حسين عن الرافعى:

– يفلسف فى الجمال والحب، أى يضع نفسه، بين الفلاسفة(١٣٩).

١ =٢

وقوله:

– الثورة عرض والانحطاط عرض، كلاهما يزول . (١٤٠).

١ =٢

فيما سبق استخدمت الروابط مثل: الواو، أى، ولكن كثر إسقاطها فى حالات أخرى.

(ثانياً) الإحكام فى صورة الشرح: ومنه قول طه حسين:

– (أنصار القديم) يحيون حياتهم كارهين:

١

يأخذون بلذاتها ويحتملون آلامها دون أن يكون لهم فى شئ من ذلك رأي(١٤١).

=٢

وقوله عن الرافعى:

– هو متكلف يعرض لما لا يعلم ويصف ما لا يحس(١٤٢).

وقول محمد زكى عبد القادر:

– تستبد به النزوات، نزوات المال أو السلطان(١٤٣).

١ =٢

(ثالثاً): الإحكام فى صورة التوضيح: ومنه قول إخوان الصفا:

– (مسألة الإمامة) باقية إلى يومنا هذا، لم تنفصل (١٤٤).

١ =٢

وقول طه حسين:

– لم ينكر الفرنسيون ذلك (أن يضيف غيرهم إلى لغتهم). وإنما قبلوه(١٤٥).

١ =٢

وقوله:

– اللغة ليست من وحى السماء، وإنما هى ظاهرة من ظواهر الاجتماع الإنساني(١٤٦).

١ =٢

ومما يلاحظ في التمديد بالإحكام أن النص الحجاجى العربى يميل إلى الإحكام بالتوضيح والإحكام بالعرض ميلاً أقوى، وإن كان ميله إلى الإحكام بالتوضيح هو الأقوى على الإطلاق.

(ب) وأما التمديد بالإطالة، فنرى له أيضاً نماذج مختلفة من صورتيه:

الإطالة بالإضافة، والإطالة بالتنويع.

(أولاً) من الإطالة بالإضافة: قول مصطفى محمود:

- الابـــــن يقتل أبـــــــاه ، والأم تقتـــــل ابنهـــــــا [١٤٧].

١ +٢

والإطالة بالإضافة نمط بارز جداً عند مصطفى محمود بوجه خاص.

(ثانياً) ومن الإطالة بالتنويع: قول محمد زكى عبد القادر:

- من الألم ينبع كل شئ عظيم، ولكن ليس كل ألم ينبع منه شئ عظيم[١٤٨].

١ +٢

يعبر عن الصورة السابقة من الإطالة بالتنويع هكذا.

س ولكن ليس كل س؛ أى هى إطالة باستثناء شئ ما من العنصر السابق.

ومن الإطالة بالتنويع أيضاً قول إخوان الصفا:

- لم يضف الله إلى نبوة محمد الملك لرغبته فى الدنيا،

١

ولكن أراد الله أن يجمع لأمته الدين والدنيا جميعاً[١٤٩].

+٢

ويعبر عن هذه الصورة هكذا: ليس س ولكن ص.

(ج) وأما التمديد بالتعظيم، فنرى له فى نصوصنا الحجاجية المختارة صوراً عدة، من أهمها ما يلى:

(أولاً) التعظيم بالإشارة إلى الزمان، ومنه قول إخوان الصفا:

- أقام النبى بمكة نحواً من اثنتى عشرة سنة،

١

ثم هـــاجـــــر بعـــــــد ذلك إلى المدينة[١٤٩].

٢×

وتسمى هذه الصورة بالتعظيم الزمانى المتقدم؛ أى: أ قبل ب.

(ثانياً) التعظيم بالطريقة، ومنه قول إخوان الصفا أيضاً:

- كان يوسف الصديق من الزاهدين فى الدنيا،

١

وهكذا كان داود (عليه السلام) وسليمان (عليه السلام) [١٥٠].

٢×

وقولهم أيضاً:

- كان سليمان زاهداً فى الدنيا راغباً فى الآخرة[١٥١].

١

وهكذا كان النبى (عليه السلام) زاهداً فى الدنيا راغباً فى الآخرة(١٥١).

٢×

ما سبق يمثل التوازى فى علاقة التمديد بالتعظيم فى هيئة الطريقة من النوع الثانى وهو المقارنة. "هكذا" فيما سبق تعنى: "بهذه الطريقة". ويقصد بها فى هذه البنية من بنى التوازى المقارنة. هذه العلاقة نراها شائعة شيوعاً خاصاً فى نصوص إخوان الصفا.

(ثالثاً) التعظيم فى هيئة العلاقة: سبب أثر، ومنه قول طه حسين:

– كان القدماء صادقين حين يكتبون، ومن هنا فهمنا القدماء(١٥٢).

١ ٢×

تبرهن نصوص الدراسة على أن طه حسين أكثر الحجاجيين اعتماداً على هذه العلاقة.

(١) علاقة التصميم

كان الاعتماد الرئيس فى بنية التوازى بالنصوص الحجاجية التى بين أيدينا على علاقة التمديد. أما حالات التصميم، فعددها بعدد حالات مقول القول، سواء أكانت لصاحب النص أم لغيره. وهى قليلة جداً إذا قورنت بعلاقة التمديد.

من التصميم بالقول قول إخوان الصفا:

– قال أزدشير: إن الملك والدين أخوان توأمان(١٥٣).

١ ٢″

ومنه قول الكندى:

– قال (صاحبنا لبنى تغلب): إنى والله كنت أجرى ما جرى هذا الغيل(١٥٤).

١ ٢″

ومن التصميم بالفكرة قول طه حسين:

– قدرت فى نفسى (شيئاً آخر): لو أن للرافعى حظاً من الإنصاف..(١٥٥).

١ ٢′

ومما تجدر الإشارة إليه هنا ندرة التصميم بالفكرة فى النصوص الحجاجية العربية ندرة بالغة.

التوازى بالمفهوم الإصطلاحى عند هاليداى بنية تركيبية أثيرة فى خطاب الحجاج العربى. فى هذا الخطاب تبدو بنية التوازى استراتيجية مهمة من استراتيجيات الإقناع بوجهة النظر. فضلاً عن تقاطع بنية التوازى أحياناً مع بنية التكرير المضمونى، على نحو ما يمكن أن نرى فى بعض نماذج طرائق التمديد، كقول الكندى: "فاحذروهم ولا تأمنوهم"، أو قول طه حسين: "الثورة عرض والانحطاط عرض. كلاهما يزول"، نرى كذلك إطناباً قصد به الإقناع فى بعض حالات التمديد بالعرض والشرح والتوضيح. ولكن ليس كل ألم ". فإنه يستعين بالنسق: س ولكن ليس كل س. على إقناع القارئ بمصداقيته: الكاتب يظهر استقصاءه الذى لا يشك فى دقته، إذن سنطمئن إلى صدق دعواه.

كذلك الحال مع النسق الآخر: ليس س ولكن ص. الذى يقدم العنصر الأول من بنية التوازى بطريقة تفرض على المخاطب أن يستنتج العنصر الثانى؛ أى أنه يقدم العنصر الأول

لصالحة حصر المعنى فى العنصر الثانى. المتكلم يقول للمخاطب: أهمل المعنى أو الفكرة في ١ واعتمد فقط على +٢. بعبارة أخرى: ترسم +٢ حركة حجاجية معاكسة- أو على الأقل مخالفة- لوجهة النظر في ١.

ب/٣ بنية الازدواج

من المعروف أن "المزدوج" من أقسام الشعر، وهو ما أتى على قافيتين قافيتين إلى آخر القصيدة. يمكن للوهلة الأولى النظر إلى "المزدوج" فى النثر على أنه من باب حكايته بنية إيقاعية جوهرية فى الشعر ذات تأثير سمعى وعاطفى فى المستمع، ولكننا نحسبه أصيلاً فى نثر لغة ذات أصول شفاهية.

عولج المزدوج عند البيانيين مظهراً من مظاهر الجودة فى صناعة الكلام. يستخلص من جملة ما ذكره القدماء عن الازدواج وما اختاروا له من نماذج من كلام العرب:

١- أن الازدواج تكوينات كلامية متوازنة الأجزاء فى عدد وحداتها اللغوية، وهيئات ترتيبها، وفواصلها.

٢- أن الازدواج يقع أيضاً، على رغم الاختلاف بين الأجزاء فى أحد الاعتبارات الثلاثة السابقة. بل فى اعتبارين اثنين منها أحياناً.

٣- إذا لم يقع التوازن بين الأجزاء فى الطول، فالأفضل أن يكون الجزء الأخير أطول، وإن كان ورد فى كلام العرب الفصحاء ما كان فيه الجزء الأخير أقصر.

٤- توازن الأجزاء توازناً كلياً أجمل وجوه التوازن.

٥- فضلاً عما للتوازن من أثر سمعى إيجابى فى رونق الكلام، فإن له علاقته بتمكين معناه[٥٦].

ومهما يكن من أمر، فإن استقراء نصوص الدراسة من حيث الاعتبارات المختلفة التى توفر للعبارات المزدوجة توازناً، يدلنا على إمكان تصنيف التوازن فى أنواع ثمانية. يعرضها الجدول التالى (العلامة + تغنى توفر الخاصية):

الاتفاق فى الزنة		الاتفاق فى الترتيب	الاتفاق فى الفاصلة
تام	ناقص		
+		+	+
	+	+	+
		+	+
	+		+
+			+
	+	+	
		+	
		+	

وفيما يلى تفصيل تلك الأنواع:

(النوع الأول) التوازن بين الأجزاء بالاتفاق التام فى زنة الوحدات وعددها وهيئة ترتيبها، وفى الفاصلة: ومن ذلك قول الكندى فى سياق تبريره دعواه: "اصبروا عن الرطب عند ابتدائه وأوائله، وعن باكورات الفاكهة، فإن للنفس عند كل طارف نزوة وعند كل هاجم بدوة"(١٥٧).

(النوع الثاني) التوازن بين الأجزاء بالاتفاق فى زنة وحداتها اتفاقاً ناقصاً، فضلاً عن الاتفاق فى الترتيب والفاصلة: ومن ذلك قول الإخشيد مخاطباً أرمانوس: "والذى تجشمته من مكاتبتنا إن كان كما وصفته، فهو أمر سهل يسير، لأمر عظيم خطير"(١٥٨).

(النوع الثالث) التوازن بين الأجزاء بالاتفاق فى الترتيب والفاصلة دون زنة الوحدات: ومن ذلك قول العقاد: "كانت تسمع أكثر الأصوات تنوع نبرات، وتفاوت مقامات"(١٥٩).

(النوع الرابع) التوازن بالاتفاق فى زنة الوحدات اتفاقاً ناقصاً مع الاتفاق فى الفاصلة دون الترتيب. ومن ذلك قول العقاد فى سياق استهجانه تكلف الرقة فى الشعر: "فقد يتم هذا الكلف على داء دخيل، ويشف عن ذبول فى الطباع غير جميل"(١٦٠).

(النوع الخامس) التوازن بالاتفاق فى الفاصلة دون سائر الملامح الأخرى: ومن ذلك قول الكندى فى سياق تبريره دعواه: "ورسول الله ﷺ لم يرحم عيالنا إلا بفضل رحمته لنا".(١٦١).

(النوع السادس) التوازن بالاتفاق فى زنة الوحدات اتفاقاً تاماً وفى الترتيب دون الفاصلة: ومن ذلك قول طه حسين فى سياق تقرير معطياته للجدل فى مسألة القديم والجديد: "كان هذا الانتقال نفسه، موجودا للخلاف بين جديد طارئ وقديم زائل"(١٦٢).

(النوع السابع) التوازن بالاتفاق الناقص فى زنة الوحدات، والاتفاق فى الترتيب دون الفاصلة: ومن ذلك قول الكندى مقرراً دعواه عن المال: "واتفاقه هو إتلافه. وإن حسنتموه بهذا الاسم وزينتموه بهذا اللقب" (١٦٣).

ومنه قوله أيضاً فى سياق احتجاجه على من أنفق ماله: "فمدحتم من مدح صنوف الخطأ، وذممتم من جمع صنوف الصواب"(١٦٤).

(النوع الثامن) التوازن بالاتفاق فى ترتيب الوحدات فقط: ومن ذلك قول خالد محمد خالد فى سياق تبرير دعواه: "فالديمقراطية حركة مجتمع، وسبيل أمة، ومنهج دستور"(١٦٥). وقد يبدو هذا النوع فى هيئة التقسيم الحسن الذى تكرر فيه بعض الوحدات، كقول محمد زكى عبد القادر فى سياق احتياطه لدعواه: " ولا تصور للسعادة من غير شقوة تضاهيها، ولا تصور للنجاح من غير فشل يسبقه"(١٦٦). وقد يبدو فى أحيان أخرى أقل فى هيئة التقسيم الحسن الذى تكرر فيه بعض الوحدات مع تقفية قبل نهاية الجزء. من ذلك مثلا قول طه حسين فى سياق تدعيم تبريره: "وثق أنهم ليسوا أقل الناس استمتاعاً بلذات الحياة، وليسوا أقل الناس استبشاعاً لما فيها من بشع"(١٦٧).

مما يلاحظ هنا أن الأنواع السابقة من ١-٣ أكثر وقوعاً فى النص الحجاجى العربى القديم منه فى النص الحجاجى الجديد الحديث. يرتبط هذا بالطبع بسمات النسق الكتابى العامة أو الغالبة بين كلا العهدين. ويلاحظ — من ناحية أخرى — أن الأنواع من ٤-٨ أكثر من سابقاتها وقوعاً فى النصوص الحجاجية العربية بعامة، وإن كان النص الحجاجى العربى الحديث يبدى ناحيتها ميلاً أقوى.

ينبغى الإشارة أيضاً إلى أن نصوص الحجاج الحديثة تتفاوت فيما بينها احتفاء ببنية الازدواج. يقل الازدواج عند العقاد، ويندر عند المازنى وخالد محمد خالد ومحمد زكى عبد القادر ومصطفى محمود. ولكنه أكثر من ذلك وقوعاً— فى صوره الأربع الأخيرة مما سبق — عند طه حسين. وإذا نظرنا إلى الازدواج من منظور الوحدة التركيبية التى يقع فيها، كأن يكون ازدواجاً

بينٍ عبارات من جملة واحدة، أو ازدواجاً بين جمل تامة قائمة بذواتها، لرأينا طه حسين أكثر ميلا إلى استخدام الازدواج بين الجمل. وإذا قارنا بين نصوص اثنين من القدماء هما الكندى والإخشيد (الذى يعكس له كاتبه فى رسالته إلى أرمانوس طراز العصر فى الكتابة الحجاجية) واثنين من المحدثين هما طه حسين والعقاد، لرأينا أن الازدواج فى النصوص الحجاجية القديمة يكاد يكون قسمة بين وقوعه فى العبارات ووقوعه فى الجمل، ولكن الغلبة فى النصوص الحجاجية الحديثة تبدو للازدواج بين جمل تامة. والجدول الإحصائى التالى يبين ذلك:

	بين عبارات من جملة	بين جمل تامة
طه حسين	٢٨.٦٪	٧١.٤٪
العقــــــاد	١٦.٦٪	٨٣.٣٪

من الناحية الدلالية، تتقاطع حالات التوازن مع حالات ينتظمها تكرير المضمون أو التقابل أو التخالف. تجمع الجملتان: "خارت عزائمها ومارت دعائمها" فى كلام العقاد بين التوازن والتكرير المضمونى. ويجمع الجزآن فى جملتين: "فمدحتم من مدح صنوف الخطأ، وذممتم من جمع صنوف الصواب" فى كلام الكندى بين التوازن والمقابلة. وتجمع الجملتان: "يقرءون مثل هذا الشر ويحتملون مثل هذا المنكر" فى كلام طه حسين بين التوازن والمخالفة فى المعنى.

ومما ينبغى الإشارة إليه هنا أن حالات تقاطع التوازن بالتكرير المضمونى يمثل ما يقرب من ثلاثة أرباع حالات تقاطعه مع العلاقات الدلالية الأخرى بين الأجزاء المتوازنة. وهذه مسألة مهمة للغاية لكل من التوازن والتكرير المضمونى. نحن أمام مثل هذا القدر من العبارات والجمل المتوازنة على مستوى الشكل والمترادفة أو شبه المترادفة على مستوى المضمون. وهذه هى المنطقة المركزية الأهم التى تتفاعل فيها البنية والدلالة وتشتغلان معاً فى النص الحجاجى العربى وقد تهيأت له مكوناته الحجاجية المختلفة قصداً إلى تثبيت التبرير أو إقناع الخصم والمخاطب بعامة بصدق دعوى الحجاج.

إذا كان التوازى — بمفهومه الاصطلاحى الذى رأيناه آنفاً — بنية تركيبية تربط بين عنصريها علاقات دلالية منطقية. فإن التوازن على نحو ما نرى بنية تركيبية تربط بين عنصريها علاقات سمعية من طول وزنة وفاصلة تعكس فكراً مرتباً متزناً مقنعاً.

والحق أن بعض الباحثين المعاصرين من العرب والمستشرقين قد خلط خلطاً ذريعاً بين التوازى والتوازن. أولى بما ذكره عدنان جبورى وباربرا جونسون كوتش من حالات للتوازى أن تعد من حالات التوازن:

حلل عدنان جبورى نصاً حجاجياً لمصطفى أمين فى عموده الذى كان معروفاً تحت عنوان "فكرة". من أمثلة جبورى على التوازى فى هذا النص قول مصطفى أمين: "وكم من أحزاب حكمت ثم حوكمت، وتولت ثم اندثرت، وارتفعت ثم سقطت".(٦٨).

وحللت باربرا جونستون عدداً من النصوص الحجاجية تقع فى النصف الثانى من القرن العشرين. من أمثلة باربرا على التوازى النصان التاليان:

(١) ظل الألمان منقسمين بين عشرات الدول والدويلات المستقلة، وظل الطليان موزعين على ثمانى وحدات سياسية، والبولونيون مقسومين بين ثلاث دول قوية، واليوغوسلافيون خاضعين إلى حكم دولتين عظيمتين".

وتسمى باربرا هذا النوع باسم التوازى الكاشف Listing parallelism، وهو — كما تقول — نوع من التوازى الضيق المحكم بين عبارات كاملة، تتميز بأنها أجزاء من النص، تكشف عن أمثلة وتفاصيل.

(٢) "فكان من الطبيعى أن تنشأ الفكرة القومية، وتترعرع وتقوى بسرعة كبيرة فى البلاد الألمانية بعد النكبات التى توالت عليها خلال تلك الحروب. وكان من الطبيعى أن ينتشر فيها الإيمان بوحدة الأمة الألمانية. وكان من الطبيعى أن يدفع هذا الإيمان مفكرى ألمانيا وساستها إلى مكافحة النزعات الإقليمية بكل قوة وحماسة".

وتسمى هذا النوع باسم " التوازن التراكمى Cumulative parallelism ". وتعرفه بأنه نوع من التوازى غير التام على نحو ما كان فى المثال الأول. وهو تراكمى لأن العناصر الثلاثة "كان من الطبيعى" من نوع التأثير التراكمى، وذلك أن كل عنصر يبنى على العنصر الذى يسبقه(١٦٩).

نرى أن حالات التوازى عند هذين الباحثين ينبغى لها أن تدرج فى حالات التوازن. هى ليست من التوازى بمفهومه الاصطلاحى فى شئ، إلا إذا التمسنا لها وجهاً من كلام القدماء. أورد أبو هلال العسكرى أمثلة عدة على المزدوج من كلام الأعراب، حوفظ فيها غالباً على الطول والترتيب والفاصلة، ثم علق عليها قائلا: "فهذه الفصول متوازية لا زيادة فى بعض أجزائها على بعض بل فى القليل منها، وقليل ذلك مغتفر لا يعتد به"(١٧٠). قصد بالتوازى هنا – فيما يفيد السياق– سوق كل جزء بإزاء الآخر وعلى شاكلته فى الطول والفصل والترتيب. ولكننا الآن، وقد صار التوازى يعنى فى المفهوم الاصطلاحى شيئاً آخر مختلفاً، لا نرى للخلط بينهما وتسمية أحدهما باسم الآخر وجهاً سائغاً.

وعلى عكس جبورى وباربرا، فهمت شيرلى أوستلر Schirley Ostler التوازن على حقيقته. من الناحية النحوية، تبدو العربية – وفقاً لشيرلى – مجاهدة من أجل تحقيق التوازن Balance، على معنى التوافق الإيقاعى بين عناصر مترابطة. وهى ترى هذا التوافق (أو السيـــــمترية) على مستوى نظم الجملة، وفى تساوى عدد الوحدات المعجمية بين الجمل والعبـــــارات(١٧١).

الهوامش:

(١) راجع فى تفصيل ذلك:

دوبوجراند (روبرت): **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة (١٤١٨ هـ– ١٩٩٨م) ص٤١١.

حاتم (باسل) – ميسون (إيان): **الخطاب والمترجم**، ترجمة د. عمر فايز عطارى، النشر العلمى والمطابع بجامعة الملك سعود، الرياض (١٤١٩هـ–١٩٩٨م) ص٢١٥–٢١٦.

- Brinker, Klaus: linguistische Textanalyse. Eine Einfuehrung in Grundbegriffe und Methoden. 3., durchges. und erw. Aufl. (1992) S. 131.

(2) Brinker, Op. Cit., SS. 133-139.

(٣) **النص الخطاب والإجراء**، مرجع سابق ص٤١٥–٤١٦.

(٤) راجع فى تفصيل ذلك:

- Guelich, Elizabeth-Raible, Wolfgang: Textsorten Probleme. IN: Linguistische Probleme der **Textanalyse. Schwann**. Duesseldorf. I Auflage (1975). SS. 144-197, SS. 146-147

(5) Andersen, Jerry, M, - Dovre, Paul, J.: **Readings in Argumentation**. Allyn and Bacon, Inc. Boston (1968) P.3

(6) Huber, Robert, B.: **Influencing through Argument.** David Mc Kay Co. Inc. New York (1963) P.4

(7) MCBurney, J,- Mills, G. E.: **Argumentation and Debate**. Mac Millan Co. New York (1964) P.1.

(8)Fisher, Walter-Sayles, Edward: **The nature and Function of Argument**. In: Gerald R. Miller and Thomas R. Nilsen (eds.): Perspective on Argumentation. Scott, Foresman and Co. Chicago (1966) pp. 3-27, pp3-4.

(9)Perelman. Ch,- Tyteca, Olbrechts: **Traité de L'argumentation, Presses unversitairesde Lyon** (1981)p.92

(10)Rieke, Richard, D,- Sillars, Malcolm, O.: **Argumentation and the decision Making process,** John Wiley and Sons, Inc. USA (1975) pp.6-7.

(11)Mass, Utz: Sprachliches Handeln II: **Argumentation.** In: Hans Buehler (hersg.): Sprache 2. Fischer taschenbuch Verlag. Frankfurt (1973) SS.158-178, S. 158

(12) Schiffrin, Deborah: Everyday Argument: **The Organization of Diversity in Talk** In: Teun A. van Dijk (ed.): Handbook of Discourse Analysis,. Vol.3: Discourse and Dialogue. Academic Press. London. 3d. Edition (1989) pp. 35-46, p.35.

(13)Heinemann, Wolfgang-Viehweger, Dieter: **Textlinguistik.** Eine Einfuhrung. Max Niemeyer Verlag. Tuebingen (1991)S.249.

(14)Brandt, William, J.: **The Rhetoric of Argumentation**. 1 st. Printing. USA (1970) pVII

(١٥) راجع فى تفصيل ذلك:

Brandt, W.: **The Rhetoric,** op. cit. pp. 22-26.

(١٦) راجع فى تفصيل ذلك:

Rieke- Sillars: Argumentation, Op. Cit. Pp. 77-78

(١٧)المرجع السابق، ص١١٥.

(18)De Beaugrande, R-Dressler, W.: **An Introduction to Text linguistics.** (1981)p.148.

(19)Scheidel, Thomas, M.: **Persuasive Speaking. Scott**, Foresman and Co. Glenview (1967) p.1

(20)Freely, Austin, J.: **Argumentation and Debate**. Widsworth publishing Co. Belmont. 2nd. ed. (1966) p.7

(21)Martin, Howard, H.- Andersen, Kenneth, E.: **Speech Communication. Allyn and Bacon,** Inc., Boston (1968) p.6

(٢٢) يلحظ حافظ قويعة أن حجاج عبد القاهر فى الدلائل يقوده منطق قائم على قاعدة: "لا لأن ذلك يؤدى إلى ... " وهو- فى رأيه - منطق أقرب إلى آلية "سد الذرائع" عند الفقهاء:

قويعة (حافظ): سياق الحجاج فى دلائل الإعجاز، بحث منشور فى: **عبد القاهر الجرجانى** (أعمال ندوة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس (١٩٩٨م) ص٢٥٣-٢٦٣، ص٢٦٠.

(٢٣)ابن وهب (أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان): **البرهان فى وجوه البيان**. تحقيق: د. أحمد مطلوب ود.خديجة الحديثى، ساعدت جامعة بغداد على نشره، (١٣٧٨هـ-١٩٦٧م)، ص٢٢٢.

(٢٤) المرجع السابق، ص٢٢٨،٢٢٥.

(٢٥)المرجع نفسه، ، ص٢٤٣،٢٤٢.

(٢٦) المرجع نفسه، ، ص٢٢٢.

(٢٧) المرجع نفسه، ، ص٢٣٥.

(٢٨) المرجع نفسه، ، ص٢٣٦-٢٣٩.

(٢٩) المرجع نفسه، ، ص٢٢٤.

(٣٠) المرجع نفسه، ، ص٢٤٠.

(٣١) المرجع نفسه، ، ص٢٣٧.

(٣٢) المرجع نفسه، ، ص٢٤٠.

(٣٣) المرجع نفسه، ، ص٢٣٩.

(٣٤) المرجع نفسه، ، ص٢٤٤،٢٤٣.

(٣٥) المرجع نفسه، ، ص٢٢٥.

(٣٦) راجع فى تفصيل ذلك:

Rieke-Sillars: Argumentation, Op. Cit. Pp2-3.

(٣٧) القرطاجنى (حازم): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس (١٩٦٦)، ص٦٣.
(٣٨) ابن الأثير(ضياء الدين): **المثل السائر**، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفى ود.بدوى طبانة، دار النهضة مصر للطبع والنشر، ط٢ (١٩٧٣) ٢/٢٥٠.
(٣٩) المرجع السابق، ٢/٢٥٠.
(٤٠) **منهاج البلغاء**، ص٦٤ ، ومن طرق تحقيق التمويهات التى ذكرها حازم:
طى محل الكذب من القياس عن السامع.
اغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صادقاً.
ترتيب القياس على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح.
بالأمرين الأخيرين معاً.
بإلهاء السامع عن تفقد موضع الكذب بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع فى القياس (راجع فى تفصيل ذلك: **منهاج البلغاء**، ص٦٤).
(٤١) باسل حاتم: نموذج المجادلة من البلاغة العربية. بحث مترجم فى: **بحوث فى تحليل الخطاب الإقناعى**. اختيار وترجمة د.محمد العبد، دار الفكر العربي- القاهرة (١٤١٩هـ-١٩٩٩م) ص ص ٣٩ -٦٠-٤٧ وقارن الأصل فى:
(42)Hatim, Basil: **A Model of Argumentation from Arabic Rhetoric. Insights for a Theory of Text Types**. British Society for Middle Eastern Studies. Bultin17,1: 47-54, p.49:
(43)Rieke-Sillars: Op. Cit. P97.
(٤٣) المرجع السابق، ص٩٩.
(٤٤) طـــــه جسين: مقال "أحسن إلى وأنا مولاك"، من كتاب: **حديث الأربعاء**، دار المعارف بمصر، الطبعة ١٢ (١٩٨٩)، ١٢٩/٣.
(٤٥) إخــــوان الصفا: **رسائل إخوان الصفا**، عنى بتصحيحه خير الدين الزركلى، المكتبة التجارية الكبرى بمصر (١٣٤٧هـ-١٩٢٨م)، ٣٦/٤.
(٤٦) المرجع السابق، ٣٦/٤.
(٤٧) إبـــــراهيم عبد القادر المازنى: القدماء والمحدثون، من كتاب: **حصاد الهشيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٩م)، ص٢٢.
(٤٨) **البرهان فى وجوه البيان**، مرجع سابق ص١٦.
(٤٩) المرجع السابق، ص١٤٦.
(٥٠) المرجع نفسه، ص١٤٦.
(٥١) طه حسين: مقال: أحسن إلى، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٧/٣٠.
(٥٢) خالد محمد خالد: مقال: قضية تنتظر الفهم الصحيح، من كتابه: **دفاع عن الديمقراطية**، دار ثابت، الطبعة الأولى (١٤٠٥هـ-١٩٨٥)، ص١٧٨.
(53)Rieke-Sillars: P121.
(٥٤) عباس محمود العقاد: مقال: الغزل الطبيعى، من كتابه: **الفصول**، دار المعارف بمصر (١٩٨٦م)، ص٩٤.
(٥٥) المرجع السابق، مقال: الأدب العصرى، ص١٠٤.
(٥٦) مصطفى محمود: مقال: الحب القديم، من كتاب: **الإسلام فى خندق**، كتاب اليوم- دار أخبار اليوم، الطبعة٦ (١٩٩٤م)، ص٩.
(٥٧) راجع فى تفصيل ذلك: .Rieke-Sillars:Pp154-156
(٥٨) أحسن إلى وأنا مولاك، من: **حديث الأربعاء**، ١٢٨/٣.
(٥٩) قضية تنتظر الفهم الصحيح، من كتابه: **دفاع عن الديمقراطية**، ص١٧٦.
(٦٠) محمد زكى عبد القادر: مقال: من الألم ينبع كل شئ عظيم، من كتابه: **الله فى الإنسان**، كتاب اليوم- دار أخبار اليوم (١٩٩٢م)، ص١٥٢.
(٦١) الجاحظ (عثمان أبو عمرو بن بحر): **البخلاء**، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجرى، دار الكاتب المصري- القاهرة (١٩٤٨م) ص٧٨.

(62) Schnelle, Helmut: Zur Explikation des Begriffs "Argumentativer Text". In: **Linguistische Probleme der Textanalyse.** Schwann.1. Auflage (1975) SS. 4-76, S.67.

(٦٣) **البرهان**، مرجع سابق، ص٧٦-٧٨.

(٦٤) **رسائل إخوان الصفا**، مرجع سابق، ٢٨/٤.

(٦٥) راجع فى تفصيل ذلك:

Brandt, William: **The Rhetoric of Argumentation**, op. cit. P.24

(٦٦) المرجع السابق، ص٣٣.

(٦٧) **البخلاء** ص٧٨.

(٦٨) **رسائل إخوان الصفا**، ٣١/٤.

(٦٩) من مقال: القديم والجديد، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣١/٣.

(٧٠) مقال "القدماء والمحدثون" من كتابه: **حصاد الهشيم**، ص٢٢٣.

(٧١) المرجع السابق، ص٢٢٣.

(72) Brandt, William: **The Rhetoric of Argumentation**, op. cit. P.24

وراجع فى شرح العلاقة بين الأقوال فى القياس المضمر: المرجع السابق، ص٣٢-٣٣.

(٧٣) مقال: أحسن إلى وأنا مولاك، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٦/٣.

(٧٤) المرجع السابق، ص١٢٧.

(٧٥) **البرهان فى وجوه البيان**، ص١٣٤.

(٧٦) من مقال: الأدب ينهض فى عصور المشادة، من كتابه: **حصاد الهشيم**، ص٤٨.

(٧٧) من مقال: القديم والجديد، من: **حديث الأربعاء**، ٣١/٣.

(78) Brandt, William: **The Rhetoric of Argumentation**, op. cit. P.24

(٧٩) مقال: الجديد والقديم من : **حديث الأربعاء**، ٣١/٣.

(٨٠) مقال: تجربتنا مع الديمقراطية من: **دفاع عن الديمقراطية**، ص٣١.

(٨١) مقال: من الألم ينبع كل شئ عظيم، من: **الله فى الإنسان**، ص١٥١.

(82)Brandt, William: The **Rhetoric** P.32

(83)Koch, Barbara Johnstone: Presentation as Proof: The Language of Arabic Rhetoric, **Anthropological Linguistic**. Vol.25 No.1 (1983) pp. 47-60, p.47.

(٨٤) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط٥ (١٤٠٥هـ-١٩٨٥م)، ١٠٤/١-١٠٥.

(٨٥) ابن الأثير (ضياء الدين): **المثل السائر**، مرجع سابق، ٢٩/٣،٢٠،١،٤.

(٨٦) المرجع السابق، ١٧/٣.

(٨٧) المرجع نفسه، ٣/٣.

(٨٨) المرجع نفسه، ٢٧/٣.

(٨٩) المرجع نفسه، ٣/٣.

(٩٠) المرجع نفسه، ٢٧/٣.

(٩١) البيان والتبيين ١٠٤/١.

(92)Halliday, M.A.K.- Hasan, Ruqaiya: **Cohesion in English.** Longman. 5th. Impression (1983) pp.278-282.

(٩٣) المرجع السابق، ص٢٨٨.

(٩٤) العسكرى (أبو هلال): **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربى، (١٣٧١هـ-١٩٥٢م)، ص١٥٦.

(٩٥) المرجع السابق، ص١٥٧.

(96) Ostler, Schirley, E.: **English in Parallels**: A Comparison of English and Arabic Prose. South California Uni. Pp.169-185 p.172.

(97) Koch, B. J.: Presentation, op. cit. P.47

(٩٨) مقال: الأدب العصرى، من: **الفصول**، ١٠٥.
(٩٩) الغزل الطبيعى، من كتابه: **الفصول**، ص٩٥.
(١٠٠) المرجع السابق، ص٩٦.
(١٠١) المرجع نفسه، ص٩٩.
(١٠٢) المرجع نفسه، ص١٠٢.
(١٠٣) المرجع نفسه، ص٩٩.
(١٠٤) مقال "القديم والجديد" من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣١/٣.
(١٠٥) مقال "أنشودة الأمل" من كتابه: **كلمة السر**، كتاب اليوم- دار أخبار اليوم، (١٩٩٨)، ص١٥.
(١٠٦) مقال " التعدد فى حياة الإنسان" من كتابه: **الله فى الإنسان**، مرجع سابق، ص١١.
(١٠٧) مقال أحسن إلى، من: **حديث الأربعاء**، ١٢٦/٣.
(١٠٨) المرجع السابق، ١٢٧/٣.
(١٠٩) **البخلاء**، ص٧٨.
(١١٠) مقال "القديم والجديد" من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣٢/٣.
(١١١) المرجع السابق، ص٥٣/٣.
(١١٢) مقال: من الألم ينبع كل شئ عظيم، من كتابه: **الله فى الإنسان**، ص١٥١.
(١١٣) رسائل إخوان الصفا، ٣٥/٤.
(١١٤) كتاب الإخشيد إلى أرمانوس، فى كتاب: **جمهرة رسائل العرب**، جمع أحمد زكى صفوت، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى. (١٣٥٦هـ-١٩٣٧م)، ٤٢١/٤.
(١١٥) المرجع السابق، ٤٢٢/٤.
(١١٦) مقال: الأدب ينهض فى عصور المشادة. من كتاب: **حصاد الهشيم**، ص٤٧.
(١١٧) المرجع السابق، ص٤٨.
(١١٨) **البخلاء**، ص٨٠.
(١١٩) **رسائل إخوان الصفا** ،٣٠/٤.
(١٢٠) مقال: من الألم ينبع كل شئ عظيم، من كتابه: **الله فى الإنسان**، ص١٥١.
(١٢١) مقال: الغزل الطبيعى، من كتابه: **الفصول**، ص٩٦.
(١٢٢) كتاب الإخشيد، من كتاب: **جمهرة رسائل العرب**، ٤١٩/٤-٤٢.
(١٢٣) **البخلاء**، ص٨٠.
(١٢٤) مقال: الحب القديم، من كتاب **الإسلام فى خندق**، ص٨.
(١٢٥) **البخلاء**، ص٧٩.
(١٢٦) **رسائل إخوان الصفا**، ٣٦/٤.
(١٢٧) مكاتبة الإخشيد، من: **جمهرة رسائل العرب**، ٤١٦/٤.
(١٢٨) **البخلاء**، ص٧٨.
(١٢٩) **البخلاء**، ص٨.
(١٣٠) أونج، والتر: **الشفاهية والكتابية**، ترجمة د.حسن البنا عز الدين، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت (١٤١٤- ١٩٩٤)، ص٩٤.
(١٣١) مقال: أحسن إلى، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٧/٣.
(١٣٢) مقال: الغزل الطبيعى، من كتابه: **الفصول**، ص١٠٠.
(١٣٣) مقال: الأدب العصرى، من كتابه: **الفصول**، ص١٠١.
(١٣٤) مقال: الحب القديم، من كتابه: **الإسلام فى خندق**، ص٧.
(١٣٥) راجع فى تفصيل ذلك

Halliday, M. A. K.: **An Introduction to Functional Grammar**. Edward Arnold. London-Routledge, Chapman and Hall. Inc. U.S.A 2nd Edition (1994) pp.216-225, pp.23-235.

(١٣٦) المرجع السابق ص٢٣٥-٢٣٦.
(١٣٧) **البخلاء**، ص٧٨.

(١٣٨) مقال: القدماء والمحدثون، من كتابه: **حصاد الهشيم**، ص٢٢٣.
(١٣٩) مقال: أحسن إلى من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٦/٣.
(١٤٠) مقال: القديم والجديد من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣٥/٣.
(١٤١) المرجع السابق، ٣١/٣.
(١٤٢) مقال: أحسن إلى، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٦/٣.
(١٤٣) مقال: التعدد فى حياة الإنسان، من كتابه: **الله فى الإنسان**، ص١٣.
(١٤٤) **رسائل إخوان الصفا**، ٣٠/٤.
(١٤٥) مقال: القديم والجديد من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣٣/٣.
(١٤٦) المرجع السابق، ٣٣/٣.
(١٤٧) مقال أنشودة الأمل، من كتابه: **كلمة السر**، ص١٥.
(١٤٨) **رسائل إخوان الصفا**، ٣٣/٤.
(١٤٩) المرجع السابق، ٣٣/٤.
(١٥٠) المرجع نفسه، ٣٣/٣.
(١٥١) المرجع نفسه، ٣٢/٤.
(١٥٢) مقال: أحسن إلىّ من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٦/٣.
(١٥٣) **رسائل إخوان الصفا**، ٣٣/٤.
(١٥٤) **البخلاء**، ص٧٩.
(١٥٥) مقال : أحسن إلى، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ١٢٥/٣.
(١٥٦) راجع مثلاً: **البيان والتبيين** ١١٦/٢ ، **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٠-٢٦٥ **المثل السائر** ٢٩١/١.
(١٥٧) **البخلاء**، ص٨٠.
(١٥٨) **جمهرة رسائل العرب**، ٤١٦/٤.
(١٥٩) مقال: الغزل الطبيعى، من كتابه: **الفصول**، ص٩٥.
(١٦٠) مقال: الأدب العصرى، من كتابه: **الفصول**، ص١٠١.
(١٦١) **البخلاء** ص٧٩.
(١٦٢) مقال: القديم والجديد، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣١/٣.
(١٦٣) **البخلاء**، ص٧٩.
(١٦٤) المرجع السابق، ص٧٨.
(١٦٥) مقال: تجربتنا مع الديمقراطية، من كتابه: **دفاع عن الديمقراطية**، ص٣٠.
(١٦٦) مقال: التعدد فى حياة الإنسان، من كتابه: **الله فى الإنسان**، ص١٣.
(١٦٧) مقال: القديم والجديد، من كتابه: **حديث الأربعاء**، ٣١/٣.

(168) Al-Jubouri, A.J.R.: The Role of Repetition in Arabic Argumentative Discourse. In **Swales** J. and H. Mustafa (eds.): English for Specific Purposes in the Arab World. Birmingham: Languages Services Unit. Aston Uni. (1984) pp. 99-117p.102.

(169)Koch, Barbara, Johnstone: Presentation as Proof, op. cit. p., 50.

(١٧٠) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٢-٢٦٣.
(١٧١) راجع تفصيل ذلك:

Ostler, Schriley, E.: **English in Parallels**, op. cit. pp.173-175.

سُـلطة الجـذور

الأثر السلبى للنحو على الدرس البلاغى

سلْطَـةُ النَّحْـــو

عيد بلبع

تمهيد

ليس ثم شك فى أن النحو يمثل أهم جذر من الجذور التى رفدت الدرس البلاغى بما يقيم عـوده ، ولا يقـف هـذا التجذر عند حد العلاقة بين حقلين معرفيين ، بل يصل إلى حد التسلط . ومـن ثـم جاءت العلاقة بين النحو والبلاغة تجلياً لسلطة النحو ، بيد أن هذه السلطة قد اتخذت عـدة أوجـه ، وترتبـت عليها عدة آثار ، ولذلك نقدم بين يدى هذه الدراسة ما يكشف عن الوجه الذى تعنى به بين الأوجه التى التفتت إليها دراسات سابقة .

إذا لم يكـن د. مصـطفى ناصـف هو السابق إلى إدراك العلاقة بين النحو والبلاغة ، فإنه السابق إلى الإشـارة إلى سلطة النحو على البلاغة فى كتابه : " النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، ط ٢٠٠٠ م " ، بـيد أن معالجـته ـ الـتى جـاءت مسـتمدة مـن مقولات عبد القاهر الجرجانى عن العلاقـة بـين الـنحو وعـلم المعانى ـ انصرفت إلى رصد الأثر الإيجابى لهذه السلطة ، إذ توخى د. مصطفى ناصف من طرح مفهوم النحو على أنه سلطة أن ينير هذا المفهوم بعض الأعماق[١]، بعد أن عـرض مفهـوم النحو المتمثل فى كونه إعراباً ، ومفهومه بوصفه نظامًا الكلمات ، ثم أخذ فى بيان مفهـوم السـلطة بقولـه : "والسـلطة كـلمة يمكـن أن تفهـم فـى ضوئها مواضع كثيرة مما سمى علم المعانى ، السلطة مدافعة للصخب والتمرد ، والخروج على الأعراف ، النحو سلطة بمعنى آخر لأنه يحمـى اللغة من عنف التطور ، ويصور فى الوقت نفسه عبقرية العربية ، وعبقرية العربية لا تخلو مـن معـنى أخلاقـى ونفسـى وروحـى ، والـنظم الـنقدية أو البلاغـية لهـا نظائـر من اصطلاحـات الـنحويـين واسـتنباطاتهم ، وجملـة هـذه الـنظم يمكـن التعـبير عنها بطريقة ما إذا استعملنا كلمة السلطة ".[٢]

إن منظور د. مصطفى ناصف إلى إيجابية السلطة بجمعها بين إحكام القبضة على تراكيب اللغـة ـ مـن ناحـية ـ والمرونة والاتساع ـ السلطوى المهيمن الرحب فى آن واحد ـ لاستيعاب ما لا يُحصـى مـن أوجه إجراءات التغيير ، وإن تلك المرونة من جانب آخر تضمن استمرار هذه السلطة بل خلودها ، إذ لو لم تكن من المرونة والاتساع لاستيعاب أوجه التغيير لتولد عن ذلك ضيق وتبرم كان من الممكن أن يتمخضا عن ثورة تكسر ثوابتها ، إنها سلطة تكبح ولكنها لا توقف[٣].

وقـد وقـف عـلى أوجـه أخـرى مـن الأثـر الإيجـابى لـلنحو عـلى الـبلاغة غير واحد من المحدثـين ، فإن حميمية العلاقة بين النحو والبلاغة التى أشار إليها د. رجاء عيد[٤]، والتكامل بـين علمى المعانى والنحو الذى أشار إليه د. تمام حسان [٥]، يتلاقيان مع الأثر الإيجابى لسلطة النحو على البلاغة ، وبخاصة علم المعانى ، التى أشار إليها د. مصطفى ناصف .

لـيس ما أود أن ألفت إليه هنا هو ما لفتت إليه المؤلفات والأبحاث التى تعرضت لفكرة أثر النحو فـى الـبلاغة ، وإن كـان موضـوع حديثى هنا أيضا يدخل تحت عنوان : "أثر النحو فى البلاغة" . ولكى يتضح الأمر لابد أن نفرق بين مباحث متعددة تدخل تحت هذا العنوان العام ـ وإلى حد كبير ـ والمـبهم ، فقـد ينصرف عمل الباحث ـ مثلا ـ إلى تسجيل "أثر النحاة فى الدرس البلاغى" ، ومن ثـم يصبح البحث فى مثل هذه الجهود محددا فى محاولات رصد إشارات بعض النحاة إلى قضايا بلاغية ، أو التعرض لنكات بلاغية أثناء الحديث عن المسائل النحوية .

ومنها إشارة د. شوقى ضيف ١٩٦٥ م ، فى كتابه " البلاغة تطور وتاريخ " ، إذ أشار إلى أن النحويين كانوا يحترفون تعليم اللغة ومقاييسها فى الاشتقاق والإعراب ، مضيفين إلى ذلك رواية واسعة للشعر القديم ، وأنهم " كانوا يُعْنُون بتلقين الناشئة شيئاً من الخصائص البيانية ، يأتى ذلك عَرَضاً فى ثنايا شرحهم وعرضهم للقواعد اللغوية والنحوية ، ومن يرجع إلى كتاب البديع لابن المعتز يجده يذكر الخليل بن أحمد فى صدر حديثه عن التجنيس والمطابقة ، يقول فى التجنيس : (قال الخليل : الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو ، ومنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى فى تأليف حروفها ومعناها) ويقول فى المطابقة : (قال الخليل ـ رحمه الله ـ يقال : طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد) ، ولعل ابن المعتز كان ينقل عن الخليل المعنى اللغوى الأصلى للمطابقة ، على أن من يرجع إلى كتاب سيبويه الذى يقال إنه جلب مادته من إملاءات الخليل يجده يعرض لبعض الخصائص الأسلوبية التى عُنى بها فيما بعد علم المعانى من مثل التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف ، وأيضاً فإنه يعرض المعانى المختلفة لبعض الأدوات ، ومن حين إلى حين نلتقى بإشارات إلى بعض مسائل بيانية "(٦).

وثم دراستان اختصتا بمناقشة هذه القضية وأوقفتا على معالجتها الأولى : دراسة د. عبد القادر حسين ١٩٧٠ " أثر النحاة فى البحث البلاغى " التى رصدت أصول الآراء البلاغية التى تشكلت ملامحها فى رَحِم النحو ، فبين المؤلف أصول المقولات البلاغية عند أعلام النحو . والحق أن المؤلف تناول العديد من هذه الآراء بالتوضيح والتعليق والنقد ، مما جعل الكتاب معلماً لاغنى عنه عند الباحث فى البلاغة(٧).

ودراسة د. أحمد سعد محمد " الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه ، وأثرها فى البحث البلاغى " (وهو رسالة ماجستير نوقشت ١٩٩٠) ، ثم صدرت فى كتاب يحمل العنوان نفسه سنة ١٩٩٩ ، وهى أكثر تحديداً إذ اقتصرت على سيبويه من بين النحاة . ولذلك استقصى فيها المؤلف آراءه البلاغية فى الكتاب، ولفت إلى كثير من المسائل والمباحث التى أسست فيها هذه الآراء لمقولات أعلام البلاغة العربية، من أمثال عبد القاهر الجرجانى ومن تلاه من البلاغيين. وقد انصرفت المعالجة فى هذا الكتاب انصرافاً تاماً إلى بيان الأثر الإيجابى ، أو قل جعل المؤلف الأثر كله إيجابياً (٨).

وليس ثم من شك فى قيمة هذه المؤلفات فى مكتبة الدراسات البلاغية فى إشاراتها إلى الروافد التى رفدت الدرس البلاغى عند العرب ، وليس من شك أيضاً فى أن هذه الدراسات قد حققت غاياتها التى هدفت إليها ، بيد أن ثَمَّ فارقاً جوهرياً يفصل بين غاية هذه المؤلفات والغاية التى نطمح إليها فى هذه الصفحات ، إذ تتحدد غاية هذه الدراسات والأبحاث فى بيان إيجابية العلاقة بين الدرس النحوى والدرس والبلاغى ، فقد عمدت إلى بيان الأثر الإيجابى للنحو والنحويين فى البلاغة .

بيد أن نظرنا فى هذه الدراسة يتجه إلى بيان **الأثر السلبى** لهذه السلطة نظراً للفوارق الجوهرية التى تفصل بين النحو والبلاغة فى المنطلقات والأهداف .

و لعله من الضرورى أن ننبه فى هذا المستهل إلى أن طموح هذه الدراسة لا ينحد فى محاولة الكشف عن جانب من جوانب سلبيات الدرس البلاغى القديم ، أو ـ بعبارة أخرى ـ جانب من جوانب قصور التفكير البلاغى عند العرب ، فقد أشرت فى غير هذا الموضع إلى أن التركيز على السلبيات إضاعة للوقت والجهد ، ومن ثم فهو من أخطر أسباب إعاقة العقل العربى (٩).

فلقد ضاعت جهود كثير من المحدثين فى النشاط العقلى الخادع الذى قاده التعصب ، لهذا الحقل المعرفى أو عليه ، فبينما ذهب كثير من الدارسين والباحثين إلى الثورة على البلاغة القديمة ، راح آخرون يتبارون فى الدفاع عن البلاغة وكأنها من المقدسات التى يجب حمايتها والذَّبُّ عنها ، لقد ضاعت أكثر هذه الجهود فى منحاها الاستهلاكى ، وكان الأجدر بها أن تقف

وقفة مكاشفة لتنقية هذا الحقل المعرفي من الآثار السلبية للمعارف الأخرى فيه ، فقد باتت البلاغة طارحة سؤالاً : أهي العلم الأم الذى تهفو إليه العلوم - فترفده بما يشكل منه نموذجاً نظرياً متماسكاً لمكاشفة النصوص - بوصفه جناء ثمارها ومجرى روافدها ، إذ يأتى بمثابة المجرى الذى تصب فيه الروافد ، أم العلم العالة الذى عاش ويعيش متكئاً على العلوم الأخرى ؟

ولم يكن النحو هو العلم الوحيد الذى مارس سلطة على البلاغة . فلقد التفت أمين الخولى إلى أثر الفلسفة وعلم الكلام والمنطق على الدرس البلاغي(١٠)، كما أشار د. شكرى عياد إلى " سيطرة المنطق على علم البلاغة فى تبويب هذا العلم ، فإنه لم يكد يخرج فى هذا التبويب عن موضعين اثنين : دلالة اللفظ المجرد (وهو ما يسميه المناطقة بالتصور) ويدخل فيه المجاز والاستعارة والكناية ، ودلالة الجملة (وهو ما يسميه المناطقة بالتصديق) ويدخل فيه الخبر والإنشاء والحذف والذكر والتقديم والتأخير والقصر ، ولم تتحرر البلاغة من هذا التبويب المنطقى إلا حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب"(١١)، وقد أشار د. محمد العمرى أيضاً إلى سيطرة المنطق على الرؤية البلاغية عند السكاكى(١٢).

لقد مارست هذه الجذور - بحق - سلطة على الدرس البلاغي ، فقد اتصل الدرس البلاغي بعلوم : النحو ، واللغة ، والفلسفة ، والمنطق ، وغيرها من العلوم التى انسربت بعض مبادئها إلى الدرس البلاغي ، بل هيمن على الرؤية البلاغية أحياناً ، فى غيبة التفريق بين طبيعة الظاهرة التى تقوم البلاغة على دراستها ، والظواهر التى تقوم هذه العلوم على دراستها ، وفى غيبة من التفريق أيضاً بين الفلسفات التى قامت عليها هذه العلوم والفلسفة التى كان ينبغى أن يقوم عليها هذا الفرع المعرفى .

وقد طرحتُ فى دراسة سابقة أن البلاغة بحاجة إلى قراءة ناقضة تتحمل عبء فصل هذا الحقل المعرفى عن فلسفات العلوم الأخرى التى قام عليها، والتى كانت بالنسبة له بمثابة الجذور(١٣)، كما قدمت نموذجاً للقراءة الناقضة التى اضطلعت بتتبع ظاهرة بلاغية ، ومحاولة تنقيتها من آثار الرؤية النحوية التى سيطرت على البلاغيين فى معالجتها فى كتاب " أسلوبية السؤال "(١٤).

وإذا كانت عمليةُ الاستقراء والتتبع والرصد غايةَ هذه الدراسات التى تنحصر فيها نتائجها ، فإن الغاية التى نطمح إليها من استقراء الأثر السلبى وتتبعه ورصده لا تعدو أن تكون مقدمة لا أستطيع أن أحصى نتائجها ؛ لأن هذه النتائج تتعلق بإعادة النظر فى المقولات والنظريات البلاغية ، وما من شك فى حاجة هذه الغاية إلى جهودٍ كثيرة تؤمن بالفكرة وتستشعر هَمَّ ضرورة إنجازها .

إنه أثر سلبى للنحو فى البلاغة وإن كان النحو غير مسئول عنه ، فالنحو والنحويون براء من هذا الأثر ، وإذا شئنا أن نكون أدق وأكثر تحديداً قلنا إنها " **سلطة النحو** " . فالنحويون حددوا أدوات علمهم وأهدافه ، وساروا فى استقرائهم واستنباطهم القواعد وفق مقتضيات هدفهم من إحكام تركيب الجمل وضبط الكلمات ، ولم يُملوا طريقتهم على أحد المشتغلين بعلم آخر ، بيد أن إحكام الرؤية النحوية - على الرغم من المآخذ التى تؤخذ عليها أحياناً - جعلت من النحو سلطة منسربة متجذرة فى توجيه مسار الدرس البلاغى .

ولأن الأمر هنا يتعلق بالجذور المؤصلة لمسار الدرس البلاغى ، فإن حاجتنا تتأكد إلى إجراء **النقض** الذى ندعو إليه .

فإذا كان النحو لم يزد على أن أطلق مصطلح " فعل الأمر " على الصيغة المعروفة فى العربية ، فهل كل الأمر سواء ؟ لقد فرق الفقهاء بحذق بين أمر وأمر . وفرعوا من هذه الصيغة دلالات فى أصول أحكامهم واضعين فى اعتبارهم الأبعاد النصية والتداولية والسياقية التى توجه دلالة الصيغة ، وحاول البلاغيون ذلك وفق مقتضيات حقلهم المعرفى ففرقوا أيضاً بين استعمالات

متعددة لهذه الصيغة ، فقالوا بالأمر والطلب والالتماس والدعاء ، وغير ذلك ، ولكن إذا كان صنيعهم هذا يشهد بانفلات من سلطة النحو فإن فلسفة النحو - مع ذلك - ظلت هي الفلسفة الأكثر حضوراً في جوهر الدرس البلاغي أبان تكونه ، الأمر الذي أفرز مقولات ونظريات في الدرس البلاغي ما يزال يعانيها ويتخبط فيها الدارسون إلى يومنا هذا .

لعل ذلك يرجع إلى قدم عهد العقل العربي بالنحو ، إذ استقر النحو علماً له أصوله وقواعده قبل أن يتسنى ذلك للبلاغة ، وكان النحو في تقدمه الزمني ورسوخ قدمه يحمل تلك الالتفاتات والملاحظات البلاغية التي قبلها البلاغيون أو استسلموا لها دونما تفريق بين ما يصلح للدرس النحوي وما يصلح به ، وما يصلح للدرس البلاغي وما يصلح به .

الخلط بين الأثرين السلبي والإيجابي

من الأسباب التي تلح في طرح موضوع هذه الدراسة ، وتبرر مهمة إنجازها ، ما خلفه وجود الأثر السلبي من اضطراب في الرؤية عند بعض القدماء والمحدثين من البلاغيين ، وقد ظهر هذا الاضطراب واضحاً جلياً في بعض الأحيان ، وفي بعضها الآخر جاء ملتبساً بقضايا ، منسرباً في المعالجات بحيث يحتاج إلى تتبع ومقارنات .

على الرغم من تنبه عبد القاهر إلى فروق جوهرية بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية للظواهر ، فإنه لم يسلم من الوقوع في مواضع من كتابه " دلائل الإعجاز " في أسر الرؤية النحوية الخالصة ، مما يدل على قِدم اضطراب موقف البلاغة من الأثرين السلبي والإيجابي للرؤية النحوية ، وليس بخفي على واحد من دارسي البلاغة المحدثين استسلام عبد القاهر إلى الاستطراد في عرض مواضع هل والهمزة في حديثه عن التقديم والتأخير .

ولكن مثل هذه الملاحظة تتعلق بالرؤية الجذرية إذ تنحصر هذه السمة في بعض المباحث ولا تطرد في غيرها ، والأخطر منها أن تمتد بعض الرؤى العامة المؤسسة لعلم النحو ، أو قل : المؤسسة للنحو بوصفه علماً مضبوطاً ، لتؤسس للرؤية البلاغية بحيث تصبح أصلاً نظرياً من أصولها ، ومن مظاهر ذلك في كتاب دلائل الإعجاز - على سبيل المثال - قول عبد القاهر : "واعلم أن من الخطأ أن يُقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين ، فيجعل مفيداً في بعض الكلام ، وغير مفيد في بعض ، وأن يُعلل تارة بالعناية ، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب ، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه ، ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى ، **فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير ، فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وكل حال** "[١٥].

يعتمد عبد القاهر هنا على إقرار الاستقراء الناقص ، فالموضوعية التي هي من أهم خصائص العلم المضبوط تتخذ من الاستقراء الناقص دعامة أساسية " والمقصود بالاستقراء الناقص: إجراء الملاحظة على نموذج مختار من جملة الظواهر المدروسة التي لا حصر لها ، والاكتفاء بالقليل عن الكثير؛ لأن إثبات ما لا يدخل تحت الحصر بطريق النقل محال"[١٦].

وكأن عبد القاهر بذلك يحاكم البلاغي بمبادئ النحوي ، فيُقر مبدأً من مبادئ العلوم المضبوطة لا يتلاءم بحال من الأحوال مع دراسة الظواهر البلاغية ؛ لأن هذا المبدأ النظري يعني أن تكون القاعدة مقياساً على الظاهرة البلاغية ، بل لا يتلاءم مع إشارات كثيرة لعبد القاهر نفسه ، منها - مثلاً - تقسيم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة[١٧]، ومنها التفاته إلى أن الظواهر البلاغية في التراكيب النحوية ليست في كل موضع بمستحسنة ، يقول : " اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تَعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض "[١٨].

إن كـلام عـبد القاهر الأخير المناقض ـ إلى حد كبير ـ لكلامه الأول يقر خصوصية الظاهرة البلاغـية ، كمـا يقـر خصوصـية القاعدة البلاغية ، من ضرورة اتسامها بالمرونة والنسبية . وبذلك يتجـلى مـدى الاخـتلاف بين قاعدة قوامها المرونة والنسبية ، وقاعدة تتسم بتعسف السلطة فتمثل أسراً للظواهر ، وبذلك أيضاً يظهر خبيئاً الفرقُ بين عبد القاهر النحوى وعبد القاهر البلاغي .

وقـد أشـار د. رجـاء عـيد إلى إفادة التقديم التخصيصَ والتأكيدَ عند سيبويه وعبد القاهر، وأن الآخـر سـار على هدى الأول (١٩)، لافتاً بهذه الإشارة إلى مظهر من مظاهر الأثر السلبى للنحو عـلى الـبلاغة ، لأن هـذا الذى ذكره عنهما أكثر اتصالاً بالنحو منه بالتحليل الفنى ، ثم يعقب : "ولكن الخطورة أن سيبويه ذكر لقضيته مثالاً تجريدياً نحوياً . فاستغل عبد القاهر ذلك فى تطبيقه شـعرياً ، من غير مراعاة جوانب أخرى متعلقة بالبناء الشعرى ، قد تتعارض ـ أحياناً ـ مع البناء النحوى نفسه"(٢٠).

ولكـن د. رجـاء عـيد ـ عـلى الـرغم من ذلك ، وعلى الرغم من لفته إلى عدة مظاهر لهذا الأثر السلبى ـ لا يرى مبرراً للشقاق بين النحوى والبلاغي ؛ بل يرى أن الصلة فى أصلها حميمة؛ لأنهما يتعاملان مع الأداء اللغوى ، ومن الغريب أنه يأخذ بعد ذلك فى إلقاء التبعة على النحويين المـتأخرين " حيـنما غفلـوا عن دراسة الظواهر النحوية متصلة بالتركيب اللغوى . وقصروا مهمتهم على البحث فى ضبط أواخر الكلمات ، ولم ينتبهوا إلى البناء وقيمته النحوية الفنية"(٢١).

ربمـا يكـون هـذا هـو السـبب ، ولكـن مـن غير المعقول أن يتحمل تبعته النحاة ، فالذى يـتحمل تبعـته ـ فـى الواقـع ـ هـم البلاغيون ؛ لأنهم لم يدركوا الفوارق الجوهرية التى تفصل بين الـرؤية الـنحوية للظواهر والرؤية البلاغية ، بل لعل فيما ذهب إليه د. رجاء عيد ما يؤكد التبعية المطلقـة مـن قِبَل الـدرس الـبلاغي للـنحو ، أو السـلطة المطلقة للنحو على البلاغة ، لتتأكد بذلك الوصاية وحسبنا ـ فيما أشار إليه ـ أن البلاغة تنحدر بانحدار النحو ، ولعل فى هذا ما يؤكد على ضرورة محاولة الفصل التى نحن بصددها.

إن أمـر العلاقة بين النحو والبلاغة لا يقتصر على كونه أمر صلة حميمة ـ فيما ذهب إليه د. رجاء عيد ـ كما أنه لا يقتصر على كونه أمر تكامل ، فيما ذهب إليه د. تمام حسان إذ يقول : " ولعـل مـن صـور الـتكامل بـين العـلمين أن نرى علماء المعانى يقبلون قبول التسليم أهم أصل من أصـول النحو ، وهو (أصل الوضع) ، سواء أكان هذا الأصل مرتبطاً بنمط الجملة (والمقصود بنية الجملـة فـى صـورتها الـتامة الـتى تتضـمن الذكـر والإظهـار ، الخ) ؛ أم كـان مرتبطاً بالعلاقات الداخلية والقرائن الدالة على المعانى المفردة فيها "(٢٢)، ولكنه أمر سلطة ترتب عليها أثر سلبى .

ولعـل شـيئاً من المبالغة فى رصد الأثر الإيجابى للنحو على البلاغة كان مبعثه الخلط بين الأثـرين ، وعـدم الاضطلاع بمهمة الفصل ، يبدو هذا واضحاً فى انصراف بعض الباحثين انصرافاً تامـاً إلى رصـد الأثـر الإيجـابى ، فـيرى أن البلاغـيين " اسـتفادوا إذاً من أصول النحو وقواعده ، ووظفوهـا توظـيفاً بلاغـياً مهـتدين فـى ذلك بصنيع النحاة فى التقديم والتأخير والذكر والإظهار ، والحذف والإضمار والفصل ومسائل التعريف والتنكير وغيرها "(٢٣).

وعلى الرغم من إشارة د. أحمد سعد محمد إلى كتاب الأصول للدكتور تمام حسان واعتماده علـيه فى بعض المواضع ، فإنه لم يلفت إلى جوهر فكرة العلاقة بين النحو والبلاغة فيه . واكتفى بـأن يتتـبع الأثـر الإيجابى ، والحق أن د. تمام حسان ـ على الرغم من كلامه السابق فى الكتاب نفسـه ـ قـد التفت فـى كـتابه هـذا إلى فوارق جوهرية بين النحو والبلاغة ، كما التفت إلى الآثار السـلبية لسـلطة الـنحو على البلاغة ، فمن إشاراته إلى الفوارق الجوهرية بين النحو والبلاغة قوله فـى مقدمـة الكـتاب : " إن النحو صناعة بلا شك ، وإن فقه اللغة معرفة بلا شك ، وإن البلاغة تقف بإحدى رجليها فى حقل الصناعات وبرجلها الأخرى فى حقل المعارف"(٢٤).

وقد أشار في موضع آخر إلى أن علم المعاني في المباحث المشتركة بينه وبين النحو يعد عالة على النحو(٢٥)، كما أشار في حديثه عن مباحث علم المعاني أيضاً إلى الفكرة نفسها ، إذ عقب على تقسيم القزويني لمباحث علم المعاني بقوله : " والناظر إلى هذا الكلام يلاحظ أن القزويني يضع مباحث علم المعاني في نطاق اسناد الجملة ، وعلاقاتها الداخلية والخارجية . وأساليبها ، وهو كلام لا يبعد بالمعاني عن النحو"(٢٦).

وعلى الرغم من التفات د. تمام حسان إلى أن الفارق الجوهري بين النحو وعلم المعاني أن النحو ينطلق من المبنى إلى المعنى ، أما علم المعاني فإنه ينطلق من المعنى إلى المبنى ، مؤكداً بذلك فكرة التكامل بين العلمين التي أشرنا إليها في قوله السابق ، فإنه راح يتأرجح بين الأثرين السلبي والإيجابي للنحو على علم المعاني ، فقد ذكر سير البلاغيين على أثر النحاة في الاعتداد ببعض الأصول النحوية منها : الأصل في المسند إليه أن يتقدم وفي المسند أن يتأخر ، والأصل في الفاعل أن يتقدم على المفعول به ، وغير ذلك ، ثم عقب بقوله : " والملاحظ أن هذه الأصول التي أخذها البلاغيون عن النحاة تنطلق من منطلق المباني على نحو ما تنطلق الدراسة النحوية منها"(٢٧)، وهذا هو عينه من أخطر الآثار السلبية للنحو على البلاغة ـ كما سنبين ـ بيد أن د. تمام حسان ـ فيما يبدو ـ لم يُعر اهتماماً لرصد الآثار السلبية ؛ لأنه في كتابه " الأصول " ينحو المنحى الرصدي الذي يتسم بالتحليل الدقيق والتدبر الواعي ، فانصرف الكتاب إلى رصد الأصول المكونة للعلوم والمعارف ورصد العلاقات بين هذه الأصول .

إنما أردت بذلك أن أبين إلى أي حد تداخل الأثران ؛ لأؤكد على ضرورة استقلال الأثر السلبي بدراسات تلفت النظر إلى خطورته ، وسنردف الحديث عن اضطراب الرؤية بالحديث عن إدراك التباين بين الأثرين في التراث البلاغي .

إدراك التباين بين الرؤيتين في التراث البلاغي

إن إدراك الاختلاف بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية في معالجة الظواهر قديم ضاربٌ بجذوره في عمق التراث البلاغي ، بيد أنه لم يؤخذ مأخذ الجد من قِبَل البلاغيين المحدثين ، على الرغم من وجود إشارات مبكرة تفرق بين الدرسين بوعي ودقة بالغين ، فقد أشار ابن الأثير (تـ ٦٣٧ هـ) إلى علاقة التداخل بين النحو والبلاغة ، وإلى الفرق بين عمل النحوي وعمل البلاغي بقوله : " موضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة ، وصاحبه يُسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية ، وهو والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة ، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ، وهي دلالة خاصة ، والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن ، وذلك أمر وراء النحو والإعراب ، ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور ، ويعلم مواقع إعرابه ، ومع ذلك فإنه لايفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة ، ومن هنا غلط مفسرو الأشعار في اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية ، وتبيين مواضع الإعراب منها ، دون شرح ما تضمنته من الفصاحة والبلاغة "(٢٨).

وإذا كانت إشارة ابن الأثير قد بلورت الرؤية النظرية بين الحقلين ، وعلى الرغم مما أولاه عبد القاهر الجرجاني (تـ ٤٧٤ هـ) من أهمية للنحو في معالجته البلاغية ، وعلى الرغم مما اعترى كتاب دلائل الإعجاز ـ أحياناً ـ من خلط بين الرؤيتين النحوية والبلاغية ، فإننا نجد فيه التفاتات مبكرة إلى التمييز بين الرؤيتين ، إذ يأخذ عبد القاهر عملياً في نقض الرؤية النحوية في مواضع من " دلائل الإعجاز " بمناقشة تعليقات بعض النحاة المتعلقة بأبعاد دلالية لبعض الظواهر ، وسنقف منها عند موضعين ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ هما :

التقديم للعناية

أشار عبد القاهر إلى تعليق سيبويه فى تقديم ما حقه التأخير ، شأن تقديم المفعول به على الفاعل " ... كأنهم إنما يقدمون الذى كان بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يُهمانهم ويعنيانهم "[٢٩]، ثم أشار إلى عبد القاهر إلى أن هذه الرؤية تمثل وجهة نظر النحاة " وقال النحويون : إن معنى ذلك أنه قد يكون من أغراض الناس فى فعل ما أن يقع بإنسان بعينه ، ولا يبالون من أوقعه "[٣٠] ، وقد أخذ عبد القاهر على هذه الرؤية قصوراً عن استكناه الظاهرة البلاغية ، إذ لم يذكر هؤلاء النحويون من أين كانت العناية ؟ وبم كان ذكره أهم ؟ ومن ثَمَّ هان أمر التقديم والتأخير فى نفوسهم ، ثم يعقب بقوله : " لا جرم أن ذلك ذهب بهم عن معرفة البلاغة . ومنعهم أن يعرفوا مقاديرها ، وصد بأوجههم عن الجهة التى هى فيها ، والشق الذى يحويها . والمداخل التى تدخل منها الآفة على الناس فى شأن العلم كثيرة ، وهذه من أعجبها ، إن وجدت متعجباً "[٣١].

وبتأمل ملاحظات عبد القاهر البلاغى ومناقشاته فى هذا الصدد نتبين أنه يرفض سيطرة المعيارية على الرؤية التحليلية للنصوص ، وليس من شك فى أن الرؤية المعيارية هى الأنسب للنحوى الذى يضع المعايير المتسمة بالثبات ، والتى تُحاكَم إليها الظواهر ، فهذه الوجهة تصلح وتتلاءم مع الدرس النحوى الذى يحتكم إلى معايير ثابتة فى رؤية التراكيب التى قيلت ، بل التى يمكن أن تقال ، ولكنها لا تتلاءم بحال مع رؤية البلاغى للظاهرة البلاغية ، فالظاهرة البلاغية متجاوزة للثوابت ، ومن ثم لزم أن تكون الرؤية التحليلية لها متجاوزة لثوابت المعيارية التقعيدية .

الزيادة فى المبنى والزيادة فى المعنى

تنبه عبد القاهر إلى فارق جوهرى بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية فى بنية الجملة ، فذهب فى نقض الرؤية النحوية التى تجعل الزيادة فى المبنى زيادة فى المعنى ، لافتاً إلى أن الزيادة فى المبنى تغيير فى المعنى وليست زيادة فيه ، يقول :

" ومما ينبغى أن يُحصَّل فى هذا الباب ، أنهم قد أصَّلوا فى (المفعول) وكل ما زاد على جزئى الجملة ، أنه يكون زيادة فى الفائدة وقد يتخيل إلى من ينظر إلى ظاهر هذا من كلامهم ، أنهم أرادوا بذلك أنك تضم بما تزيده على جزئى الجملة فائدة أخرى ، وينبنى عليه أن ينقطع عن الجملة ، حتى يُتصور أن يكون فائدة على حدة ، وهو ما لا يُعقل ، إذ لا يُتصور فى (زيد) من قولك : ضربت زيداً أن يكون شيئاً برأسه ، حتى تكون بتعديتك (ضربت) إليه قد ضممت فائدة إلى أخرى ، وإذا كان ذلك كذلك ، وجب ان يُعلم أن الحقيقة فى هذا : أن الكلام يخرج بذكر المفعول إلى معنى غير الذى كان ، وأن وزان الفعل قد عُدِّى إلى مفعول معه ، وقد أُطلق فلم يُقصد به إلى مفعول دون مفعول ، وزان الاسمَ المخصص بالصفة مع الاسم المتروك على شياعه ، كقولك : جاءنى رجل ظريف ، مع قولك : جاءنى رجل ، **فى أنك لستَ فى ذلك كمن يضم معنى إلى معنى وفائدة إلى فائدة ، ولكن كمن يريد هاهنا شيئاً وهناك شيئاً آخر ، فإذا قلت : ضربت زيداً ، كان المعنى غيره إذا قلت : ضربت ، ولم تُزد زيداً .**

وهكذا يكون الأمر أبداً ، كلما زدت شيئاً وجدت المعنى قد صار غير الذى كان ومن أجل ذلك صَلَح المجازاة بالفعل الواحد ، إذا أُتى به مطلقاً فى الشرط ، ومُعدّىً إلى شىء فى الجزاء ، كقوله تعالى : " إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لأَنْفُسِكُمْ " (الإسراء ٧) ، وقوله عز وجل : " وَإِذَا بَطَشْتُمْ بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ " (الشعراء ١٣٠) ، مع العلم بأن الشرط ينبغى أن يكون غير الجزاء ، من حيث كان الشرط سبباً والجزاء مسبباً ، وأنه محال أن يكون الشىء سبباً لنفسه ، فلولا أن المعنى فى أحسنتم الثانية ، غير المعنى فى الأولى ، وأنها فى حكم فعل ثان ، لما ساغ ذلك ... أنك ترى البيت قد استحسنه الناس وقضوا لقائله بالفضل فيه ، وبأنه الذى غاص على معناه بفكره ، وأنه

أبو عُذره ، ثم لا ترى ذلك الحسن وتلك الغرابة كانا ، إلا لما بناه على الجملة دون نفس الجملة ، ومثال ذلك قول الفرزدق :

وما حملتْ أمُّ امرئٍ في ضلوعها   أعقَّ من الجاني عليها هِجائيا

فلولا أن معنى الجملة يصير بالبناء عليها شيئاً غير الذى كان ، ويتغير فى ذاته ، لكان محالاً أن يكون البيت بحيث تراه من الحسن والمزية ، وأن يكونَ خاصاً بالفرزدق ، وأن يُقضى له بالسبق إليه ، إذ ليس فى الجملة التى بنى عليها ما يوجب شيئاً من ذلك فاعرفه .

والنكتة التى يجب أن تُراعَى فى هذا : أنه لا تتبين لك صورة المعنى الذى هو معنى الفرزدق ، إلا عند آخر حرف من البيت ، حتى إن قطعت عنه قوله (هجائيا) بل (الياء) التى هى ضمير الفرزدق ، لم يكن الذى تعقله منه مما أراده الفرزدق بسبيل ؛ لأن غرضه تهويل أمر هجائه ، والتحذير منه ، وأن من عرَّض أُمَّه له ، كان قد عرَّضها لأعظم ما يكون من الشر "[٣٢]، ومهما كانت هذه الإشارات خفية متوارية بين عشرات القضايا والنظريات فإنها تدل ـ بلا شك ـ على سبق إلى إدراك مبكر للفوارق بين الرؤيتين النحوية والبلاغية فى التراث البلاغى على المستويين النظرى والتطبيقى .

الأثر السلبى

على الرغم من صعوبة الفصل بين مظاهر سلطة النحو على الدرس البلاغى ، فهى من التداخل بحيث يصعب التمييز بينها ، فإننا سنحاول هذا الفصلَ والتحديدَ لمنهجَة الرؤية التى نطرحها فى هذه الصفحات ، وفى ظنى أن الآثار السلبية لسلطة النحو على البلاغة تتوزع فى اتجاهين عامين يمثلان مظاهر هذه السلطة ، وربما يندرج تحتهما اتجاهات أخرى جزئية : سيطرة فلسفة العلم فى الرؤية والتصنيف ـ سيطرة آليات العلم وإجراءاته فى معالجة بعض الظواهر.

وقد أشرنا فيما سبق إلى أن الأثر السلبى للنحو على البلاغة قد تناثر فى كتب البلاغيين القدماء ـ متقدمهم ومتأخرهم ـ والمحدثين ، كما اختلط بالأثر الإيجابى فى كثير من الأحيان ، وفى ضوء الاتجاهين العامين للأثر السلبى يمكننا أن نتمثل هذا التمييز بين هذين النوعين من الآثار السلبية بأنهما : الأثر السلبى الكلى والأثر السلبى الجزئى.

ونقصد بالأثر السلبى الكلى : الأثر الذى يحكم التصوراتِ النظرية الكلية ، ويتعلق بمنطلقات الرؤية البلاغية فى تصنيف الظواهر وتقعيد القواعد ، ثم يُشكل مسار الدرس البلاغى ، وقد جاءت الآثار السلبية الجزئية ـ فى بعض الأحيان ـ تعكس بعض مظاهر هذا الأثر الكلى .

أما الأثر السلبى الجزئى فنقصد به : الأثر الذى ينحصر فى معالجة بعض الجزئيات فى الظواهر البلاغية ، ويتعلق بسيطرة آليات علم النحو وإجراءاته فى تتبع بعض الظواهر البلاغية ، ومثاله ما قدمنا من ملاحظات للمحدثين على استعمالات : (هل والهمزة) .

أولاً : الأثر الكلى

التصنيف النحوى للظواهر البلاغية

وهو ما أطلق عليه د. محمد العمرى: "تقديم المقولات النحوية على الوظائف البلاغية"[٣٣]، وقد أشرنا إلى أنه من أخطر الآثار السلبية للنحو على البلاغة ؛ لأنه يشكل المنطلقات لتصور الظواهر ، ويتعلق به الخلط فى الانطلاق إلى تحليلها ، وقد أشار غير واحد من البلاغيين المحدثين إلى هذه الملاحظة ، بيد أن ملاحظاتهم تتسم بالجزئية وعدم استقصاء البحث ، والسبب فى هذا أن الإشارة إلى هذه الملاحظة جاءت عارضة فى ثنايا مناقشات عامة تتناول موضوع البلاغة بشكل عام متعدد الجزئيات ، فلم ينفرد بحث ـ فيما أعلم ـ بمعالجة هذه الفكرة ، ولعل

أسبق البلاغيين المحدثين إلى الوقوف على هذه الملاحظة هو أمين الخولى . فقد قام منهجه ـ فى محاولته لتحديث الدرس البلاغى ـ على مبدأى : التخلية والتحلية ، أى الطرح والإضافة ، طرح ما يعوق الدرس البلاغى من مداخلات جانبا ، وإضافة ما يُثرى هذا الدرس ، ورأى فى معالجته أنه من التخلية أن نزيل التداخل المضطرب فى دراسة علوم العربية على اختلافها ، طامحاً إلى اطراح الخلط بين البلاغة وغيرها من العلوم ، وقد أشار فى وضوح إلى هذا التداخل فى الثقافة الإسلامية ، فأشار إلى التعرض المسرف لمسائل علم فى دراسة غيره ، ثم إنه لم يتوسع فى شرح هذه الظاهرة وتعليلها ، إذ جعل ذلك تمهيداً لمعالجة التداخل فى الدرس البلاغى ، ثم أشار إلى الأثر السلبى لهذا التداخل من زاويتين :

تتمثل الأولى فى اضطراب منهج المادة المقصودة بالدرس ، وتتمثل الأخرى فى عدم التزام الطرائق الملائمة لطبيعتها ، " إذ ينتقل الدارس بين حقائق مختلفة ، لكل واحدة أسلوب بحثها الخاص ، فيتناولها جميعاً بأسلوب واحد ، ولا يميز بين طبائعها ، تختلط عنده مميزاتها ، ويعدى بعض مناهجها بعضاً ، إن صح أن هناك انتباهاً ما إلى تخالف هذه المناهج ، فيتناول الدينى الغيبى منها بأسلوب عادى عقلى ، والنظرى منها بأسلوب العملى ، والعقلى منها بأسلوب الوجدانى ، والعكس ، وتلك حاطمة المناهج ، وناشرة الاضطراب "(٣٤).

ثم أخذ أمين الخولى فى اللفت إلى ضرورة تخلية التفكير البلاغى ، والتأليف البلاغى من التداخل مع الدرس النحوى على وجه الخصوص ، إزالة للاضطراب الناجم عنه ، فإن هذا التداخل أيضاً قد ترك أثره فيها ، واختلط البحثان فى غير موضع ، " وكان من ذلك أن ضَمَر البحث البلاغى وعُجِف أحياناً ، فقصر عن المعنى الأدبى الخاص به ، وإن تضخم وتزيَّد أحياناً ، فجار على المعنى الأدبى كذلك "(٣٥).

ثم يلفت أمين الخولى إلى ما يتعلق بالتصنيف النحوى للظواهر البلاغية بقوله : " وأنت واجد المثل للضمور فى مثل قول البلاغيين فى أحوال المسند إليه : إن تعريفه بالإضمار ، لأن المقام للتكلم أو الخطاب أو الغيبة ؛ وبالعَلَمية لإحضاره بعينه فى ذهن السامع ابتداء باسم مختص به ؛ وباللام لكذا ؛ وبالإضافة لكذا ، مما لا تجد فيه شيئاً جديداً إلا شرح المعنى النحوى الأول، دون عناية بما وراء ذلك من معنى بلاغى خاص ، كبيان مقام التكلم ، ومقام الخطاب ، ومقام الغيبة ، الذى يحسن إيراد كل واحد منها فيه ؛ والمعنى الخاص فى التعريف بالإضمار دون غيره، أو بالعلمية دون غيرها ؛ أو باللام دون سواها ، حتى يفقه الأديب خصائص هذه التعابير. فيؤثر منها ما يناسب عمله الأدبى ويجدى عليه ؛ فهذا مثل الاختلاط الذى نقص به بحث البلاغة"(٣٦).

وينبغى ألا ننظر إلى مقولة أمين الخولى هذه على أنها ملاحظة جزئية ، أو على أنها ملاحظة على أثر جزئى ؛ ذلك لأنها تتعلق بمبحثين كاملين من مباحث علم المعانى هما : " أحوال المسند وأحوال المسند إليه " ، وإذا تأملنا ـ فى ضوء هذه الملاحظة ـ وجدنا مبحثى : "الإسناد الخبرى و أحوال متعلقات الفعل " ـ وفق التصنيف الشائع فى بلاغة السكاكى ـ لا يخرجان عن دائرة النحو أيضاً ، وبذلك تصدر هذه المباحث عن الرؤية النحوية الخالصة ، ثم يعقب أمين الخولى بعد ضرب بعض الأمثلة وتحليلها بقوله : " وإلى هنا بدا لكم أن التداخل المضطرب بين الدراسات المختلفة فى البلاغة قد أفسد منهجاً ، كما أن التداخل بينها وبين مواد العربية نفسها قد أضر بها ، فحق علينا تصحيحاً للمنهج ، وإصلاحاً للبحث ، أن نخلى الدرس من التداخل بين المواد"(٣٧).

لقد نفذ د. تمام حسان إلى ملاحظات ثرية فى معالجة هذه الفكرة ، وقد عرضنا من قبل لقوله : " والناظر إلى هذا الكلام يلاحظ أن القزوينى يضع مباحث علم المعانى فى نطاق اسناد الجمْلة ، وعلاقاتها الداخلية والخارجية ، وأساليبها ، وهو كلام لا يبعد بالمعانى عن النحو "(٣٨)، وقوله : " والملاحظ أن هذه الأصول التى أخذها البلاغيون عن النحاة تنطلق من

منطلق المبانى على نحو ما تنطلق الدراسة النحوية منها "(٣٩):

وهو بهذين القولين يصيب جوهر القضية ، فإن الانطلاق من المبانى إلى المعانى يحقق المنطلق النحوى فى مباحث علم المعانى التى تحددت على يد السكاكى ثم القزوينى ، وتبعهما تأكيداً وترويجاً لهذا البعد النحوى الشُرَّاح وأصحاب المطولات والمختصرات .

التزم البلاغيون المُنظِّرون المُقعِّدون بمنهج النحويين فى التقنين والتقعيد ، فظنوا أنه بإمكانهم ما أمكن النحويون من وضع القواعد التى تحكم مادة درسهم ، غافلين حقيقة جوهرية كبرى مؤداها أن مادة الدرس النحوى من الثبات بحيث يمكن أن تذعن لهذا التقنين والتقعيد ، أما مادة الدرس البلاغى فمن ألزم خصائصها أنها تجاوز للثابت والمستقر ، جامحة فى تجاوزها، جانحة فى تغيرها وتبدلها ، إلى حد يمكننا القول معه : إن كل قول متصف بالبلاغة اكتشاف جديد ، ومن ثم يستعصى على التقعيد وينفلت من القوانين الضابطة ، وإن كان ثمَّ ضبط فإنه يكون ضبطاً نسبياً ، إذ على البلاغى أن ينشغل بتتبع الظاهرة البلاغية فى حيويتها ونبضها وتناميها فى استعمال البلغاء .

وإذا كانت أهم المآخذ التى أخذت على الدرس البلاغى واسترعت انتباه المحدثين تتحدد فى مأخذين : **النظرة الاجتزائية التى سيطرت على التراث البلاغى تنظيراً وتطبيقاً** ، **والانفصام بين الظاهرة والقاعدة** ، فإن هذين المأخذين - على الرغم من صوابهما - ينحصران فى تأمل المنتج البلاغى ، ويقفان دون محاولة البحث فى الجذور التى أدت بالدرس البلاغى إلى هذه النتيجة ، ومن ثم يتعين علينا أن نقف وقفة متأنية هنا عند أهم الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة ، تلك التى تتمثل فى الأثر السلبى لسلطة النحو ، ونعنى بها ارتباط الأصول النظرية للبلاغة بالنحو ، وذلك فى استلهام روح النحو فى التصنيف وصياغة القواعد - من جانب - والتبعية الزائدة لمقدمات فى الدرس النحوى ، من جانب آخر ، تصلح للدرس النحوى ولكنها لاتصلح للدرس البلاغى ، ومما يؤكد ذلك : التبعية فى التعريفات والتقسيمات ، وفى بناء بعض الآراء البلاغية على مقدمات فى آراء النحاة ، على الرغم من أن النص إذا احتاج إلى تأويلات وكان عرضة لآراء مختلفة فى الإعراب فإن بعض أوجه الاختلاف تُحسم إذا كانت البلاغة فيها أولاً والنحو تالياً ، ولنضرب لذلك مثلاً بمعالجة البلاغيين للفرق بين (كم) الخبرية و (كم) الاستفهامية ، لقد سار البلاغيون فى ركاب المقولات النحوية " فأبوا إلا أن يقفوا عند حدود القاعدة والشاهد شأن النحاة ، ولذلك لم يتجاوز تعليقهم على بيت الفرزدق :

كمْ عمــة لك ياجريرُ وخالــة ... فَدْعَاء قد حلبتْ عليَّ عشارى

البعد النحوى فى استعمال (كم) وإعراب ما بعدها ، فوضع السكاكى البيت شاهداً على (كم الاستفهامية) ، واحترز من جواز استعمالها خبرية هنا بقوله " فيمن روى بنصب المميز " . وكأنه بهذا الاحتراز يخرجها من دائرة الدرس البلاغى حال خبريتها ، مع أن عكس ذلك - هنا - هو الصحيح ، فليس ثم وجه لإعراب كم هنا استفهامية ، ومن ثم فلا وجه لإعراب ما بعدها منصوباً ، ولو روى بنصب المميز لكان ذلك من قبيل الخطأ البين ، فإن الفرزدق - يقيناً - لا يسأل جريراً لينتظر إجابة ولكنه يهجوه بأن خالاته وعماته كن يرعين له الماشية .

والغريب حقاً أن أحد البلاغيين قديماً وحديثاً لم يشر إلى كم الخبرية على الإطلاق مع أن ما ينطبق على كم من حيث الاستفهام والخبر هو نفسه ما ينطبق على غيرها من الأدوات من وجهين ، الأول : أن (كم الخبرية) تستعمل للدلالة على التقرير - مثلاً - كما تستعمل غيرها من أدوات السؤال ، فهذا المنطق كان يستدعى أن يجرى قانون التمييز بين خبرية الأداة واستفهاميتها على سائر الأدوات ، لينحى البلاغيون (الهمزة الخبرية) و(هل الخبرية) و (ومَنْ الخبرية) .. وما إلى ذلك عن الدرس البلاغى ، والوجه الآخر : أن يجرى على (كم) القول بالخروج على الأصل الذى وضع أولاً ، فتصبح (كم الخبرية) استفهامية خرجت عن أصل الاستعمال للدلالة

علـى التقرير وغيره ، أو يصبح استعمالها خبرية للتقرير وغيره من قبيل المجاز أو من مستتبعات التركيب ، على حد قول بعضهم . والواقع أن كم لا تختلف عن غيرها فى الاستعمال الفنى "(٤٠).

إن المتأمل فـى هـذا الملحظ وحده يقف على مدى تبعية البلاغة للنحو وانفصالها عن الاستقلال والخصوصية ، مما يدفع دفعاً إلى ضرورة إعادة النظر فى البلاغة ـ بوصفها أداة نقدية ـ الأمر الذى يشكل جانباً من جوانب تصحيح التصورات النظرية التى أسلفنا الإشارة إليها ، ولا أحسبُ أن ذلك سيكون إلا بتغير رؤية البلاغيين التى تعيد وعى البلاغة بنفسها ، أو بجهود النقاد البلاغيين ، بوصف البلاغة إحدى أدوات النقد ، فإذا عجزت الأداة كان الذى يستعملها أدرى الناس بعجزها وهو ـ من ثم ـ أدرى الناس بعلل هذا العجز وكيفية التغلب عليها . وقد بات واضحاً أن الخلل فى البلاغة يتغور فى الأصول الفلسفية لمكونات المقولات النظرية ، على مستوى طرح المصطلحات وتحديد مفاهيمها ، كما ينتشر فى نهج التصنيف والتنظير ، لتظهر آثار ذلك فى المعالجات التطبيقية والإجراءات .

وإذا كان عبد القاهر غير مبرأ من الإذعان لسلطة النحو فى تصنيف مباحث علم المعانى ، وإذا كان هو المسئول الأول عن ترسيخ هذا التصنيف ، إذ مهد للبلاغيين ورود هذا المنزلق ، فإن من حقه علينا أن نذكر أنه تجاوز هذه السلطة فى تصنيفه لبعض المباحث .

فإذا كان لم يقدم بين يدى كتابه " دلائل الإعجاز " فلسفة فى التصنيف ، فإن قراءة الكتاب ببعض الروية والتدبر يمكن أن تهدينا إلى استنباط فلسفة لهذا التصنيف وبخاصة فى مبحثى التقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، هى أوفق من التصنيف الذى تم على يدى السكاكى ، ورسخ فى الدرس البلاغى على يد السائرين على هدى تصنيفه ، ولنأخذ فى طرح مقترح هذه الدراسة فى صورة مقارنة بين فلسفة عبد القاهر المستنبطة من دلائل الإعجاز ، وفلسفة السكاكى المضاغة .

لقد انطلق عبد القاهر فى تصنيفه من الظاهرة البلاغية ، فإذا أمعنا النظر وجدناه يصنف التقديم والتأخير مبحثاً بلاغياً ، كما يصنف " الحذف " مبحثاً ، أما السكاكى فقد جعل الظاهرتين ـ وغيرهما ـ توابع لأجزاء التصنيف النحوى ، فجعل التقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، من أحوال المسند وأحوال المسند إليه ، وهو بذلك يُقر التقسيم النحوى منطلقاً من بناء الجملة النحوية ، وفرق كبير بين الانطلاق من الجملة النحوية بثوابتها ومتغيراتها ، والانطلاق من متغيرات الجملة النحوية المنتجة للظواهر البلاغية ، تتبين ذلك بالنظر اليسير إلى أن المسند والمسند إليه هما ركنا الجملة النحوية ، أى أنهما ليسا ظواهر بلاغية ، وخطورة هذه الرؤية أنها من الممكن أن تؤدى ـ كما قد أدت من قبل ـ إلى تكلف الظواهر ، كما هو واضح من إشارة أمين الخولى السابقة .

لقد كان من الأجدى أن تبدأ محاولة التطوير فى الدرس البلاغى نظرياً وتطبيقياً من النقطة ذاتها التى انطلق منها التفكير البلاغى نحو العقم والجمود ، تلك التى ترجع إلى أثر النحو فى البنية المعرفية للبلاغة العربية . فالنحو يقوم على الرؤية الواحدة ، بغض النظر عن الاختلافات الجزئية ، ومن ثم ـ وهذا هو الأهم ـ فإن الظاهرة فى النحو أسيرة القاعدة وإن كانت الظاهرة تمثل العلة الأولى لوجود القاعدة ، فما القواعد إلا رصد لاطراد الظواهر . وينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا أن الدرس البلاغى كان أكثر استيعاباً للشق الثانى ، فقد طمحت البلاغة إلى تقنين وتقعيد مبنى على رصد الظواهر واطرادها ، بيد أن البلاغة توهمت أنه بوسعها أن تضع القاعدة التى تحيط بالظاهرة شأن النحو ، ولذلك فإن مشكلة البلاغة ليست فى المعايير السابقة لوجود الظاهرة البلاغية ؛ لأنه لا وجود لمعايير سابقة إلا فى الرؤى الفلسفية الخالصة ، ولكن مشكلة البلاغة فى تكون هذه المعايير والغاية منها ، ويتضح لنا ذلك جلياً إذا أمعنا النظر فى علاقة المعايير بالظواهر بين النحو والبلاغة .

. انبثقت القاعدة النحوية من الظاهرة حيث قامت على استقراء دقيق للظاهرة ، ولذلك أمكنها تحقيق خاصية الشمول اللازمة لمكونات العلم ، ثم أصبحت القاعدة المعيار الثابت الذى تحتكم إليه الظواهر المماثلة بعد ذلك ، ولأسباب ترجع إلى الدقة فى الاستقراء ، وانتشار الظاهرة - فموضعها الكلام - واطرادها ، مرتبطة ارتباطاً صارماً بالقول ، وإلى محدودية الهدف ، ووضوح الغاية من الدرس النحوى ، تحقق لهذه القاعدة الثبات العلمى على مر العصور ، كما تحققت شروط العلم للنحو .

أما القاعدة البلاغية فقد انبثقت أيضاً من الظاهرة ، بيد أن الاستقراء البلاغى لم يكن من الدقة والشمول بحيث يستوعب الظاهرة السابقة المنبثق عنها ، فالظاهرة ليست مطروحة طرح الظاهرة النحوية ، وليست مطردة اطرادها ، ولكنها مراوغة مخاتلة ، دائمة التبدل والتحول ، متجاوزة للارتباط الصارم للقول ، ولذلك جاء الاستقراء مختلاً ناقصاً ، وقد أدى قصور القاعدة البلاغية استقرائياً إلى قصورها الحتمى عن الإحاطة بالظواهر اللاحقة ، ولذلك لم يتمكن الدرس البلاغى من مسايرة الدرس النحوى فى الدقة والثبات والشمول والتماسك والاقتصاد ، أى فى الخصائص المميزة للعلم ، يرجع ذلك إلى اختلاط الغاية من البلاغة وعدم محدودية الهدف ، كما يرجع فوق هذا وذاك إلى الخلل فى الإجراءات الذى كان من أهم مظاهره عدم القدرة على تحديد المصطلح ، وهو خطأ جوهرى فى التوصيف العلمى ، بل لعله خطأ كفيل بنفى صفة العلمية عن البلاغة ، مثال ذلك : اختلال القاعدة الناجم عن اختلاط المصطلح فمصطلح (الاستقصاء) مثلاً ، الذى تداخل مع مصطلحات : التتميم والتكميل والاستطراد والخروج والتخلص ، بحيث أصبح الشاهد الواحد يذكر لأكثر من مصطلح ربما عند كاتب واحد بل فى كتاب واحد ، وإذا أضفنا إلى ذلك عجز هذه المصطلحات على وفرتها وتضاربها عن الإحاطة بالظاهرة بدا لنا إلى أى حد بلغ القصور فى إدراك الظواهر من منطلق القواعد .

ومن ثم نتجاوز بهذه الدراسة رصد الأثر السلبى لسلطة النحو على الدرس البلاغى إلى غاية أكثر طموحاً ، تتمثل فى البداية بالدرس البلاغى من حيث بدأ الأقدمون ، وذلك بإعادة النظر فى المواضع التى بُنى فيها الدرس البلاغى على أساس الدرس النحوى .

ولقد تنبه د/ محمد العمرى إلى هذا الجانب من جوانب الأثر السلبى للنحو على الدرس البلاغى وعرض لنموذج من مظاهر هذا الخلط فى التصنيف إذ يقول : " لقد شُغل السكاكى بطبيعة المحذوف أو المقدم والمؤخر عن الوظيفة البلاغية ، ولذلك نجده ينشغل بالتفريق بين حذف المسند وحذف المسند إليه ، كما يميز بين حذف المسند إليه المبتدأ وحذف المسند إليه الفاعل .. وهكذا، دون بيان الفرق بين أن يكون المحذوف من هذه الفئة أو تلك ، والحال أن التصنيف البلاغى يقتضى بيان وظيفة الحذف ، لا بيان اسم المحذوف ، فالذى يشغل البلاغى أصلاً هو : لماذا حُذف المحذوف ؟ ولماذا قُدم المقدم ، أو أُخر المؤخر ؟ وقد ظهر الأثر السلبى لهذا التوجه عند شرَّاح السكاكى ذوى الثقافة النحوية الذين انشغلوا بالمقولات النحوية انطلاقاً من مفهوم الإسناد ، وما يدخل تحته من تفريعات الفاعلية والمفعولية ، والابتداء والخبرية ، إلى آخر اللائحة ، وذلك على حساب الوظائف البلاغية"(٤٠).

الأثر الجزئى

أشرنا من قبل إلى ملاحظات أمين الخولى على الأثر السلبى الكلى للنحو على الدرس البلاغى ، وهو ، وإن لم يفرق فى كتابيه : مناهج تجديد وفن القول بين الأثرين السلبيين ، فإنه لفت إلى بعض الآثار السلبية الجزئية المتعلقة ببعض المعالجات البلاغية ، فقد أخذ فى تتبع ظواهر التداخل بين المعالجة النحوية والمعالجة البلاغية مبيناً التأثير الذى انسرب إلى الدرس البلاغى فأثقله بمقولات علم النحو ، يقول : " ... ثم أنت واجد المثل للتضخم والتزيد ، فى صنيعهم بباب الفصل والوصل مثلاً ، إذ أوردوا فيه أحوالاً وتقسيمات ، كان المرجو أن تكون أدبية الملحظ ، لكنها ليست بذاك ، كعدهم من أحوال الفصل " شبه كمال الانقطاع " ، الذى يمثلون له

بقول الشاعر :

وَتَظُــنُّ سَلْمَى أننى أبغِى بها   بدلاً ، أراها فى الضلال تَهيمُ

فإن العطف فى " أراها " كما يبدو جلياً ، يؤدى إلى فساد المعنى الأول . ونقض ما أراده القائل فليس المانع منه بلاغيا ، بل هو نحوى صرف ، يدور فيه الأمر على الصحة واستقامة المعنى ، لا على اعتبار تال لما به أداء المعنى الأول ، كما هو الشأن فى بحث البلاغة ؛ فليس يجوز هنا أن يعطف القائل أو لا يعطف ، فيظل الكلام مؤديا لغرضه ، فى حالين من قوة وضعف، فيؤثر العطف أو تركه ، لأن به القوة والوضوح . ولعلنا نعود إلى هذا قريباً حين نتخذ باب الفصل والوصل مثلا لتطور درسنا من البلاغة إلى فن القول ؛ فنورد ما فيه من مثل هذا التداخل(٤٢) .

وقد تناثرت بعض الملاحظات التى تؤكد على خطورة هذه السُلطة فى كتابات بعض المحدثين ، فقد التفت د. شكرى عياد (١٩٨٨) إلى أن جهد البلاغيين " قد انصب فى علم المعانى على بيان أثر اختلاف التركيب فى المعنى ، دون أن يجاوزوا الوجوه التى أجازها النحو ، وأضافوا إلى الأبواب ماهو ألصق بالنحو كباب القصر والفرق بين هل وهمزة الاستفهام ، فكلا البابين لامجال للاختيار فيه ؛ لأن الفروق تمس أصل المعنى"(٤٣).

والغريب حقاً أن تمر عشرات السنين على مقولات أمين الخولى (بدأت بكتابه مناهج تجديد ١٩٣١) ثم لا نجد لها ـ إنِ وجدنا ـ إلا أصداء خافتة فى ثنايا بعض الكتب ، لعلها محاولات فردية أقرب منها تواصلا معرفياً ، والأغرب أن نجد بعض المحدثين يسيرون فى معالجة بعض المباحث البلاغية بنفس القدر من التداخل ، على الرغم من اعترافهم بأنه لا علاقة لبعض هذه المعالجات بالبلاغة ، ومؤاخذتهم بعض قدماء البلاغيين عليها ، فبعد أن أورد د. محمد أبو موسى (١٩٧٨) مواضع " الهمزة وهل " أخذ فى مناقشة مقولات عبد القاهر والسكاكى ، ثم قال معقباً : " وهذا الذى ذكرنا فى (الهمزة وهل) أشبه بالنحو منه بالبلاغة ، لأنه تحرير نظام الجملة وبيان فرط دقتها ومحظوراتها ، وما يجب ملاحظته فى بنائها حتى لا تتدافع آحادها فينتقض الكلام وذلك كله فى ضوء تحليل الدلالة وتحديدها ، البلاغيون فى هذا يتكئون على كلام النحاة ... والأدخل فى باب دراسة مزايا الأسلوب والكشف عن جوانبه ذات الظلال والإيماض هو بحث ألوان الحس ، وما يخطر فى القلب مما يثيره الاستفهام حين لا يراد به طلب الفهم "(٤٤).

وبعد فلعل هذه الصفحات تكون قد كشفت بعض جوانب العلاقة بين النحو والبلاغة ، ولعلها بذلك تكون قد حققت خطوة إيجابية من خطوات التواصل الواعى مع التراث البلاغى العربى ، فإن المنطلق الذى نؤمن به : إن الكشف عن سلبيات بعض المعالجات التراثية لا يقل وفاء لهذا التراث عن تجلية إيجابياته.

الهوامش :

١ ـ وربما أدى عجز د. عبد العزيز حمودة ـ فى كتاب المرايا المقعرة ـ عن ملاحقته فى الغوص إلى هذه. الأعماق ، إلى انتقاد معالجته للفكرة ـ على عمقها ـ فوصفها بأنها " إنشائية فيها من الهزل أكثر مما فيها من الجد " ، راجع د. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، علم المعرفة ، الكويت ٢٠٠١ م، ص ٢٤٠

٢ ـ د. مصطفى ناصف : النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، ط عالم المعرفة ، الكويت ٢٠٠٠ م، ص ٢٣.

٣ ـ د. مصطفى ناصف : النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، ص ٢٣ ٣٧ .

٤ ـ د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة ط ٢ ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ص ١٤٦.

٥ ـ د. تمام حسان : الأصول ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ م ، ص ٣٤٥.

٦ ـ د. شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ط ٨ القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، وانظر البديع لابن المعتز ص ٢٥ ، ٣٦.

٧ ـ د. عبد القادر حسين : أثر النحاة فى البحث البلاغى ط القاهرة ١٩٧٠ م .

٨ ـ د. أحمد سعد محمد: الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه ، ط القاهرة ١٩٩٩ م.
٩ ـ د. عيد بلبع : خداع المرايا ، ط١ دار إيتراك ، القاهرة ٢٠٠٢ م .
١٠ ـ أمين الخولى : مناهج تجديد ، ط الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٩٥ م.
١١ ـ د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، القاهرة ١٩٩٢ ص ٤٨.
١٢ ـ د. محمد العمرى: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، الدار البيضاء ١٩٩٩ م ، ص ٤٩٥.
١٣ ـ د. عيد بلبع : خداع المرايا ط ١ ، القاهرة ٢٠٠٢ م ص ٩٣ وما بعدها.
١٤ ـ د. عيد بلبع : نقض البلاغة ، أسلوبية السؤال ، رؤية فى التنظير البلاغى ط ١ ، القاهرة ١٩٩٩ م.
١٥ ـ عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تـ محمود محمد شاكر، ط٢ الخانجى، القاهرة ١٩٨٩م، ص ١١.
١٦ ـ د. تمام حسان : الأصول ص ١٤ ، ويراجع ابن الأنبارى : لمع الأدلة ص ٩٨.
١٧ ـ عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ط٢ ، تـ ريتر ١٩٧٩ ص ٢٩ ، وما بعدها.
١٨ ـ عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٨٧.
١٩ ـ عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ١٧٥ ـ وسيبويه : الكتاب جـ ١ ص ٣٤ تـ عبد السلام هارون الخانجى القاهرة ط ٣ ١٩٨٨ م.
٢٠ ـ د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة ط ٢ منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ص ١٤٦.
٢١ ـ د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة ص ١٤٣.
٢٢ ـ د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٥.
٢٣ ـ د. أحمد سعد محمد : الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه ، ص ١٩.
٢٤ ـ د. تمام حسان : الأصول ص ١٠.
٢٥ ـ د. تمام حسان : الأصول ص ٣٤١.
٢٦ ـ د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٤.
٢٧ ـ د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٥.
٢٨ ـ ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ١٩٩٠ جـ ١ ص ٢٦.
٢٩ ـ سيبويه : الكتاب ، جـ ١ ص ٣٤.
٣٠ ـ عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، تـ محمود شاكر ، ط ٢ القاهرة ١٩٨٩ م ص ١٠٧.
٣١ ـ دلائل الإعجاز ص ١٠٩.
٣٢ ـ دلائل الإعجاز ص ٥٣٣ ـ ٥٣٥.
٣٣ ـ د. محمد العمرى : البلاغة العربية ، ص ٤٩٦.
٣٤ ـ أمين الخولى : فن القول ، القاهرة ١٩٤٧ م ص ١٩١.
٣٥ ـ أمين الخولى : فن القول ص ١٩٢.
٣٦ ـ السابق والصحيفة.
٣٧ ـ السابق ص ١٩٢ ، ١٩٣.
٣٨ ـ د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٤.
٣٩ ـ د. تمام حسان : الأصول ، ص ٣٤٥.
٤٠ ـ د. عيد بلبع : أسلوبية السؤال ص ٤٠ ، ويراجع مفتاح العلوم للسكاكى ص ٣١٣ ود. عبد الجواد طبق : دراسات بلاغية ص ١٤.
٤١ ـ د. محمد العمرى : البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ص ٤٩٥.
٤٢ ـ أمين الخولى : فن القول ص ١٩٢ ، ١٩٣.
٤٣ ـ د. شكرى عياد : اللغة والإبداع ، ص ٨٥.
٤٤ ـ د. محمد أبو موسى : دلالات التراكيب الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٧٨ ص ٢١٥.

الذات، والعالم، والمطلق:
تنويعات الرؤيا الصوفية فى الأدب العربى الحديث

وليد منير

١ـ خطاب الرائى:

عرفت الثقافة المسيحية "رؤيا يوحنا اللاهوتى" منذ أمدٍ طويل. ونقرأ من الإصحاح السابع: "وجميع الملائكة كانوا واقفين حول العرش والشيوخ والحيوانات الأربعة. وخروا أمام العرش على وجوههم وسجدوا لله قائلين آمين".

ومثّلت قصة المعراج الإسلامية، بعد ذلك، واحدًا من الأصول الأساسية لخطابات الرؤى إذ يقال إن "دانتى" نفسه قد تأثر بها فى كوميدياه الإلهية عن طريق كتاب يعرف باسم: "سلم محمد" ترجمه: "إبراهيم الفاكين" إلى الأسبانية - عام ١٢٦٤م - عن سيرة شعبية للمعراج(١). ثم تواترت، فى هذا السياق، إبداعات مهمة ومؤثرة **كرسالة الغفران** لأبى العلاء المعرى، **وكتاب التوهم** للحارث بن أسد المحاسبى، **ومعراج أبى يزيد** نسبة" إلى الصوفى الكبير أبى يزيد البسطامى، **والمواقف والمخاطبات** للإمام محمد بن عبد الجبار النفرى الذى شاعت شهرته أخيرا بفضل المستشرق النابه "آرثر أربرى" أول من كشف اللثام عن هذه النصوص ونشرها فى مصر عام ١٩٣٤م. ويعد هذا الأثر للنفرى، على الرغم من كونه أقرب الأصول عهدا، هو الأعظم تأثيرا فى كثير من الإبداعات الحديثة، خاصة الشعرية منها، حتى أن "أدونيس" ولفيفا من الشعراء الرمزيين والسيرياليين العرب ينظرون إليه بوصفه نصا مرجعيا لشعرية الحداثة. وسواء أكان هذا الرأى صائبا أم كان ينقصه التدقيق، لا ينفك كتاب: **"المواقف والمخاطبات"** يبدو نسيجا وحده، وذلك أن مزيته تنبع من قدرة الكلام على إنتاج حالة من التبصر غير العادى، تحمل فى طواياها كثافة رمزية" تجعل من المعنى مرادفا للإيحاء به. فتفتحه على التوالد المستمر فى فضاء الاحتمالات.

نقرأ مثلا:

أوقفنى وقال لى من أنت ومن أنا، فرأيت
الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار.
وقال لى ما بقى نور فى مجرى بحرى إلا وقد
رأيته، وجاءنى كل شيء فقبل بين عينى وسلم
على، ووقف فى الظل.
وقال لى تعرفنى ولا أعرفك، فرأيته كله يتعلق
بثوبى ولايتعلق بى، وقال هذه عبادتى، ومال
ثوبى ومامات فلما مال ثوبى قال لى من أنا،
فكسفت الشمس والقمر، وسقطت النجوم، وخمدت
الأنوار، وغشيت الظلمة كل شيء سواه(٢).

لابد أن نلاحظ كون الحالة الرؤيوية، هنا، تنهض داخل إطار زمكانى شديد المرونة، فقد تتحقق فى اليقظة، أو الحلم، أو فى مزيج منهما. ولذلك فإن حاسة البصر تخضع فى " خطاب الرؤيا" لهيمنة البصيرة. والبصيرة عين داخلية يستوى لديها الحلم واليقظة. الغياب والحضور - إذن - صنوان فى خطاب الرؤيا؛ فالرؤيا تتم فى حالة الصحو وفى حالة المحو تبعًا للمصطلح الصوفى. كأن الرؤيا لا تفترض بالضرورة، الغياب أو الحضور، بل تفترض نوعًا من الإدراك المتعلق بالنفس القابلة التى ينفصل وجودها أو لا ينفصل عن الزمان والمكان. وهذه المرونة الشديدة فى

الأطر الزمكانية هى الإمكان الذى يحقق الرائى واقعه الخاص تحت لوائه. ولولا ذلك الإمكان ما استطاع الرائى أن يشقّ طريقه من الذات إلى العالم إلى المطلق بنجاح. وما صار فى وسعه أن يبدع "خطاب رؤياه" ليعقد بين الوجود والحقيقة والمعنى علاقة وثيقة تستقى تفردها من أهمية الفكرة القائلة بأن: "كل النظام هو نظام جمالى، أما النظام الخلقى فهو مجرد مظاهر معينة للنظام الجمالى. والعالم الواقعى هو حصيلة النظام الجمالى. والنظام الجمالى مشتق من ديمومة الله"(٣).

تقول "نازك الملائكة" من قصيدة "سنابل النار":

حبه، حب مليكى، رحلة فى اللانهاية
وجهه يستغرق الكون، ومن آفاقه
تبدأ لى كل بداية
حبه إغماءة، قمرية تلثغ، راية
حبه لى قمر، ليلكة خضلى، سماءُ
ومقاصيرُ وأعنابٌ، وأوتارٌ، وماءُ
حبه خضرة مرج سافرت عبر سماوات وأكوانْ
حواشى الأفق من روعتها لوحة فنانْ
وصوتُ حفيفها عطرٌ وقرآنْ
ومن فتنتها أسبحُ فى أعراس ألوانْ

ديوان: **(يغير ألوانه البحر)**

وفى هوامشها وتعقيباتها على الديوان تقول: "كلما وردت كلمة مليكى أو ملكى فى قصائد هذه الفترة من حياتى، فأنا أريد بها الله تعالى مالك الملك وملك الملوك، وهو اسم أطلقه الخالق على نفسه فى القرآن فهو أحد أسمائه الحسنى.. وأحيانًا أطلق على الله سبحانه لفظ "حبيبى" كما فى قصيدة "زنابق صوفية للرسول". والواقع أننى أحاول أن أتحاشى لفظ "حبيبى" لأنه اسم أطلقه، فى أغلب الأحيان، على حبيب بشرى"(٤).

والمهم فى قصيدة نازك الملائكة أن العلاقة بين الله والجمال وعالم الواقع تضىء علاقةً أخرى بين الوجود والحقيقة والمعنى بحيث تصبح الرؤيا حرية آخذة فى المجاوزة المستمرة: "رحلة فى اللانهاية"، وبداية متجددة تنعتق من وطأة التراكم الذى يعوق حركة الروح: "ومن آفاقه تبدأ لى كل بداية".

ومادام "الله يخلص العالم عن طريق قوته الذاتية باعتبارها المثالى"(٥). فإن رؤيا الرائى. بلاشك، هى التجربة المباشرة التى تنفذ إلى تمثيل الله فى صورة "الرفيق الداخلى" الذى يرأب صدع الذات أو العالم عن طريق فعل ما يقوم به بذاته أو عبر وسيطٍ ما.

هوى ملكى يلملم كلَّ أشتاتى ويجمعنى
ويرفعنى إلى أحلى
إلى أعلى
إلى أعلى وراء مدى لهيب النارْ
أغيب، أغيب، لا أبصر حتى النارْ
ولا أتذكر الأشعارْ
أخوّض فى بريق نهارْ
ويهبط حول وعى، حول إحساسى بياض ستارْ

(سنابل النار)

إن "المعراج" فى كل "خطابٍ للرؤيا" هو معراج باطنى فى الأساس. ولا ينفى ذلك المعراج الباطنى أى واقعة خارجية، بل يؤكدها. ولكنه. فى كل الأحوال، يؤسس وجودها بدءا منه.

وتؤكد الإشارة التى انطوت عليها النصوص الدينية هذه القاعدة فيقول تعالى فى سورة "النجم": "**ما كذب الفؤاد ما رأى**" (آية : ١١). وفى إنجيل لوقا (٧، ٢١) نقرأ: "**مملكة السماوات هى فى داخلكم**". ويقول الشبلى لصديقه الحلاج في مسرحية "مأساة الحلاج":

وأرى في قلبى أشجارًا وثمارًا
وملائكة، ومصلين، وأقمارا
وشموسًا خضراء وصفراء، وأنهارا
وجواهر من ذهب، وكنوزًا من ياقوتْ

ويربط "يونج" بين "الداخلية" و"النقاء" على هذا النحو: الأم تتعين فى النفس العذراء، النقية من كل دنس، لأنها لم تلتفت إلى العالم الخارجي، فلم يتمكن من إفسادها. إنها التفتت إلى "الشمس الداخلية: صورة الإله"، وبتعبير آخر التفتت نحو النموذج الأمثل لكلية ما هو خارج عملنا وفكرنا(٦).

وإذا كان التأويل اليونجوى نابعًا من التصور المسيحى للثالوث القدوس؛ فللصوفية المسلمين تأويل خاص لذلك الثالوث القدوس حيث إن "الأب" هو اسم الله، و"الأم" كنه الذات المعبَّر عنها بماهية الحقائق، و"الإبن" الكتاب، وهو الوجود المطلق لأنه فرع ونتيجة عن ماهية الكنه(٧).

ترتبط "النفس العذراء"، حسب "يونج"، بالشمس الداخلية أو "صورة الإله" أى بـ"الله فينا" أو بالناسوت بينما يرتبط كنه الذات الذى هو ماهية الحقائق بالبطون الأكبر أو بالهاهوت.

يصل اللاهوت بين الهاهوت والناسوت فى تدرج هابطٍ، فكأنه يصل بين "ماقبل" و"مابعد" ويعمل على الاتحاد بينهما. وربما أدرك حدس الرائى ذلك، فعبَّرَ عنه فى التفاتةٍ فريدة إذ يقول "عبد الوهاب البياتى":

توحَّدِ الواحدُ فى الكلِّ
والظلُّ فى الظلِّ
وَوُلِدَ العالم من بعدى
ومن قبلى

وبقدر ما عبَّر الله عن حضوره داخل ذات الإنسان بوصفه شمسًا داخلية، أى نبعًا للنور والدفء، فقد عبَّر عن حضوره داخل ذاته هو بوصفه امتلاءً نفيسًا بالعزلة، ففى الأثر: "كنت كنزًا مخفيًا فى حضرة العماء فأحببت أن أُعْرَفَ، فخلقت الخلق، فبى عرفونى". وهكذا يصل الله بين الختام والبدء عن طريق الخيط الذى يربط بين داخلية الإنسان وداخليته. وكأن الرائى يحلُّ فى إهاب "الإنسان الكامل" بوصفه "مقابلا لجميع الحقائق الوجودية بنفسه؛ فيقابل الحقائق العلوية بلطافته، ويقابل الحقائق السفلية بكثافته"(٨). ومن هنا، فإن "التجريد" و"الحس" يتبادلان فى "خطاب الرؤيا" توزيعاتهما الشتى، ويسقط كل منهما ذاته على الآخر فى عملية تشبه ـ وفقا لتقنيات السينما الحديثة ـ عملية "التعريض". ومن ثم يتداخل دوراهما تداخلا متصلا ومدهشا. يقول "محمد على شمس الدين" فى "سورة النشوة":

الكون كاف كوفية تدخل فى النون
"كن"
فيكون الماء الغمر
تطير على الماء ظلمات مشوبة بخيوط بيضاء
من فجر الزمان
تطير طيور أولى
عصافير وحمائم وفراشات ضوئية
مرسومة بالطباشير فوق الماء

وروح الله يرفرف فوق الغمر...
.....
فى الغمر كان (نوح) واقفا
والظلمات ترفرف من حوله

من ديوان : (طيور إلى الشمس المرة)

ويقول فى "هجرة":
هاجرت إليك
وأنا لا أملك جلدى
فى هذا الليل الثلجى
فهل تغلق دونى بابك يامولاى؟
هل تطردنى
من ملكوت سمائك
أو من كهف يديك؟
لا بأس أعود إليك
لابأس ....

من ديوان: (طيور إلى الشمس المرة)

إن "الهجرة" هى الوجه الآخر "للمعراج". وهى تبدأ من الداخل أيضا، إذ إنها تعنى الفرار من نير العالم الخارجى، ومن سطوته وطغيانه. وعلى حين يبدو المعراج، فى كثير من الأحيان، نعمة "ممنوحة"، تبدو الهجرة مبادرة" شخصية"، كما أن المعراج يعنى الصعود بينما تعنى الهجرة الإسراء أو السفر الليلى دون الولوج إلى دائرة الأفلاك. ولما كان "الإسراء" لايكتمل إلا بالمعراج، كانت "الهجرة" لاتكتمل ،كذلك، إلا به. والدورة، هنا، تمثيل لرحلة الأرض والسماء. وبمعنى آخر، فإن هذه الدورة تفسر غاية الدابة والطير، أى غاية الحقائق السفلية الكثيفة والحقائق العلوية اللطيفة بتعبير "الجيلى". نقرأ من "محمد على شمس الدين" فى "يوميات الصمت":

يا مولاى
أنت الغربال
وأنا الماء الساقط منك عليك
من يمسكنى ؟

يا إسوارة هذا المعصم
لا تطلقنى

لو كان لهذا الطائر
أن ينفذ من تحت جناحيه
فأين يطير؟

لو تمنحنى يا مولاى
هدوء قصيدتك الأولى
أتخبئنى بين الحرفين؟

قصيدة: "يوميات الصمت"
من ديوان: (أما آن للرقص أن ينتهى)

الصمت، في هذه القصيدة، سفر في سكون أزلي: السكون الذى يسبح فيه الماء والطير والشعر حيث البهاء والجلال المقدسان في البدء. وإذا كان "الكثيف" يشير إلى مدلول مادى أو حسى، فإن " اللطيف" يشير، في مقابل ذلك، إلى مدلول أثيرى أو مجرد. وقديما، اعتقد الرياضى " فيثاغورس" "أن النفس ذات طبيعة نصف مادية ونصف أثيرية. وكان يرى أن هناك مادة أثيرية مرنة تتخلل كل الأشياء المنظورة. وعن طريقها فقط، يمكن للعقل الإلهى، أن يباشر سلطانه على العالم. فهى الوسيط العظيم بين المنظور وغير المنظور أو بين المادة والروح المطلقة"(٩) يمتلك النصف الأثيرى من طبيعة النفس، وفقا لبعض الآراء، درجة اهتزازية أكبر. وثمة حبل أثيرى يربط بين هذا النصف والنصف الآخر. وتأسيسا على وجهة النظر الحديثة في الفيزياء "فإن المادة"، في النهاية، هى طاقة محبوسة لا كتلة صلبة"(١٠) ومن ثم فإن " الطاقة المحبوسة" تتوق، دوما، إلى التعبير عن نفسها في صيغة أخرى: صيغة " طاقة حرة" تنتشر فيما وراء هيأتها الفيزيائية، مرتدة إلى الأصل الذى انبثقت عنه، محددة، بذلك، فضاءها الأصلى: محيطا لا نهائيا من الطاقة التى تتدفق في توازيها الذاتى عبر ماهيتها المطلقة.

٢ ـ تنويعات الرؤيا الصوفية:

أوضح "بريمون" أن التمييز بين نوعى الأنا هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية الصوفية، فالاتصال بالله لا يتم إلا عند السن المدببة للنفس. وفى الأعماق الخفية للروح، وفى مركز القلب(١١). وتعد الرؤيا الصوفية، تأسيسا على ذلك، لحظة تنوير أو كشف تضىء الحقيقة الأبعد غورا، وتمنحها ما يليق بها من قداسة. لذلك درج الصوفيون المسلمون على التفريق بين قشرة المعرفة الدينية ولبابها بقولهم: إن الشريعة والحقيقة مثل سطح البحر وقاعه، فكل منهما يمثل طبقة مختلفة من طبقات الحكمة الإلهية. كما تناقل هؤلاء المتصوفة حديثا مشهورا يقول فيه النبى عليه السلام: " إن من العلم كهيئة المكنون". وهذا العلم الباطن هو نور يقذفه الله في القلب، فيفتح فيه عينا ترى مالا تراه العيون كافة من خفايا وأسرار. وليس هناك من شىء خارج الرؤيا الصوفية، حتى موضوع الرغبة ذاته، فهو ينتمى إلى مادة لها ميتافيزيقا وجودها.

يقول صلاح عبد الصبور:

النبض نبض وثنى
والروح روح صوفى، سليب البدن

يا جسمها الأبيض قل: أأنت صوت؟
فقد تحاورنا كثيرا فى المساء
يا جسمها الأبيض قل: أأنت خضرة
منورة؟
يا كم تجولت سعيدا فى حدائقك
يا جسمها الأبيض قل: أأنت خمرة
فقد نهلت من حواف مرمرك
سقايتى من المدام والحباب والزبد
يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة
تبارك الله الذى قد أبدعك
وأحمد الله الذى ذات مساء
على جفونى وضعك

"أغنية من فيينا"
من ديوان: **(أحلام الفارس القديم)**

ويقول نجيب محفوظ فى "أصداء السيرة الذاتية":

ومرة قال لى الشيخ: إن القصص التى تُنْشَر ليست بالقصص الحقيقية، وأراد أن يقدم لى قصة؛ فقال: فى أحد أصابيح الربيع جذبتنى ضجة نحو الباب الأخضر. خضت حاجزًا من البشر يلتف حول رجل وامرأة قيل إنهما من مجاذيب الحسين. ثم أغواهما الغرام، فهجرا دنيا الأسرار إلى دنيا العشق، ورؤيا وهما يترنحان من السكر ويترنمان بالأغانى الساخنة.

وكاد الناس يفتكون بهما لولا تدخل الشرطة. ونُسى الأمر مع الزمن، وذات صباح وأنا أسير فى الصحراء. رأيت سحابة تهبط كالطائرة أو السفينة حتى صارت فى متناول الرؤية الواضحة.

رأيت على سطحها رجلاً وامرأة يرقصان، وسمعت صوتهما قائلاً: متى تصعد يا عبدربه!

يؤكد الصوفية أن "أعظم ظهور لله تعالى هو تجليه فى المرأة للرجل وفى الرجل للمرأة.. وذلك أن الله أوجد هذا المخلوق المُسَمَّى إنسانًا حبًا لـه وتوددًا إليه فهو الودود، ثم نفخ فيه من روحه فما اشتاق إلا لنفسه، ثم اشتق له منه شخصًا على صورته سماه امرأة.. فظهرت هذه المرأة بصورة تشبه صورته فحنَّ إليها حنين الشىء إلى نفسه، وحنَّت إليه حنين الشىء إلى وطنه"(١٢).

بذلك تصبح الرغبة انفتاحًا على لحظة الالتئام الأولى، ويصبح الجسد الذى هو موضوعها هو الفضاء الأصلىّ لذلك الالتئام المنشود. وعندما يستعيد الجسد وحدته المفقودة، عبر احتوائه لتوأمه الآخر، ينحو بأشواقه المترعة نحو النفخة البدئية التى أوجدت فيه الحياة، فيدنو حثيثًا من المحيط اللانهائىّ للروح الإلهية، وينصهر فى سيَّالها المطلق.

يقول محمد القيسى فى قصيدة: "فردوس آدم"

النهار الذى طرز الأرض بالأغنيات
وأطلع فينا الشجر
وغفا هادئًا فى أصابعنا
مـثل طفـل وسيم،
وسلسل أنات أضلاعنا فى النشيد البليل،
وسوَّى لنا العشبِ،
سوَّى السرير وَتَرْ
أو طعامًا بعيدًا على مقعدٍ من حَجَرْ
كان فردوس آدم،
جنة حواء، قبل السلالةِ
حيث قطفنا الجمالَ الإلهيَّ،
أبطأ من غيمةٍ
وتدفق منا جميع البَشَرْ
لم يكن غابة.

من ديوان: (ناى على أيامنا)

وبين "السرير" و"الطعام" و"الجمال الإلهى" تتفتح وردة الذاكرة المنسيَّة لتفوح بالعبير الذى يثير التداعيات الأولى لمشهد خلق الرجل والمرأة، حيث الرجل وطن المرأة، والمرأة مرآة الرجل.

فى قصيدة "سيدة الضلع" من ديوان (ماء القلب) سوف تتحدد العلاقة بين الوطن والمرآة على نحو أشدّ بروزًا، وذلك من خلال المشهد الحسى الحنون الذى يكتنف الرجل والمرأة فى لحظة اندياحٍ مدهشة:

وأدخلها ثغر أضلاعه، ارتَعَشْتْ
خفقا فى جمال من الموتِ،

كانت أصابعه في طواف الغياب تداعب خصلتها،
التحما زهرةً في براريهما،
التحما عائلة
...
وخفَّ إلى روحه:
ولا فاصلة
وأضاف إلى نفسه
...
لحظة،
غابت الكلمات، ولم يعثرا في الهدوء العميق على موجةٍ،
غير هذا الهدير الذي يتواصل،
فارتميا في سرير الزواج السماوي،
لا يعرفان على أي وجه يكون النهار،
ومرآته ماثلة

محمد القيسي في "سيدة الضلع"
من ديوان: (ماء القلب)

قد يشير هذا الجماع المقدس إلى معراج من معارج الجسدِ نحو "فردوس آدم" السابق، وربما إلى ما قبل ذلك؛ فحواء التي تشكلت من ضلع آدم تدخل ثانيةً إلى وطنها، ويلتحم الحبيبان في كيان واحد وحيد تمثله زهرة برية، وتغيب الكلمات حيث لم يكن الله تعالى قد علم آدم الأسماء كلها بعد، ويقر قرار الحواس في سرير الألوهة الأقدس فينظر آدم في امرأته / مرآته ليرى صورة ذاته مطبوعة على صفحتها وسط هدير الصمت الأزلي. وعلى الضفة الأخرى من الزمان يقيم الأبد في مقابل الأزل ليتكامل الدهر الذي هو ماهية الله فيما يخبرنا به الأثر النبوي: "إن الله هو الدهر"، فيقابل "النشور" "الخلق أو الإيجاد"، ويتحول الحبيبان إلى نوع من الجوهر البرّاق المضيء الذي يسبح، مرة أخرى، في نهر الديمومة الإلهية الطاهرة بوصفه جزءًا من مكوناتها. ويلتقط صلاح عبد الصبور مشهد الأبد ليصف لنا معراجًا آخر من معارج الصبابة. وهو معراج روحي، هذه المرة، يشفُّ في صفائه وعذوبته عن ذلك المصير السعيد للحب.

وحين يأفل الزمان يا حبيبتي
يدركنا الأفول
وينطفي غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله في مسارب الجنان درتينْ
بين حصى كثيرِ
وقد يرانا مَلَك إذ يعبر السبيلْ
فينحني، حين نشدّ عينه إلى صفائنا
يلقطنا، يمسحنا في ريشه، يعجبه بريقنا
يرشقنا في المرفق الطهورْ

قصيدة: "أحلام الفارس القديم"
من الديوان الذي يحمل
العنوان نفسه

وبين "الخلق" و"البعث أو النشور" تكمن الرؤيا الصوفية للبرزخ. الموت ليس الهباء. الموت حياة وسيطة لها نظامها الخاص، وقوانينها الخاصة. وفي الأثر: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا". وهذا الانتباه هو المحور الأساس الذي تدور حوله حياة ما بعد الموت. الانتباه شكل من أشكال الرؤيا الحادة التي يرى الجميع، من خلالها، ما كان خفيًا من حقائق مدهشة. وفي القرآن الكريم

نقرأ قوله تعالى عن الموت: "**لقد كنت فى غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد**" (ق: آية / ٢٢). الموت، إذن، هو البصر الحديد. عبر الموت ينتقل الإنسان إلى مملكته الحقيقية: مملكة الله. هنا نذكر عبارة السيد المسيح عليه السلام: "مملكتى ليست من هذا العالم". وحين **تسقط أقنعة الحياة الزائفة تأتى النهاية بالحياة التى تتكشَّف عن أصالتها بوصفها الرابط الأكثر نبلاً بين أزلية الله وأبديته، وبالتالى بين أزلية الله فى الإنسان وأبديته فيه.**

يقول أنسى الحاج:

يسوع أنقذ نفسك إنى
أرضع ريق التماسيح
النهايات سفر الطير
شهقة كالقطار
ودمع
والبدن ينهض!
الجلد يرتفع كغطاء التابوت
أنت هو الشمال
فلتتجشأ حنجرتك
وليأت ملكوتك
رياحك أبدا تُنْهِضُ الجِلْدَ
وأنى أبدًا تحتهَ

أنسى الحاج فى "فصل فى الجلد"
من ديوان (لن)

ويقول محمد على شمس الدين:

ورأيت بعض عجائب الرؤيا
رأيت الذئب يحمل فى الدم الحملا
ورأيت (يوحنا)
تخطفه البروق فيصعد الجبلا
مددت يدى لألمس نجمة فى الصحن عند
قدوم (سالومى)
فلم ألمس سوى غصنين من أغصان
جمجمتى

"أغنية للرؤيا"
من ديوان: **(أناديك يا ملكى وحبيبى)**

الموت مصفاة لوجودنا إذ لا يتبقى، بعده، منا إلا ذلك الجزء الذى ينتمى إلى أصالة الروح الإلهى. وقد اقترب "كيركجورد" كثيرًا من "هيدجر"، فيما يرى "جون ماكورى"، عندما كتب يقول:

"إن الزمانى هو خطو سلحفاة يمتد فى الزمان والمكان، أما الأزلى فهو الكثيف الذى يسرع للقاء الموت"[١٣]. ربما، لذلك، أنشد الحلاج ذات يوم:

اقتلونى يا ثقاتى　　　إن فى قتلى حياتى

ومماتى فى حياتى　　　وحياتى فى مماتى

وفى "طرف من خبر الآخرة" يكتب عبد الحكيم قاسم برهافة سردية نادرة متحدثًا عن بدايات الحياة التى تلى الموت:

الآن ما عادت المعرفة جزءًا مضافًا للكيان، بل إن الكيان ذاته تحقق للكيان الأشمل، واحتواء لــه، فهو فى ذاته معرفة، والرؤيا حقيقة معاينة، والشوق مسرة، والخوف أمان وقرار، والتعلق وصال. فليأت الملكان طالعين من الكون الأشمل، فقد جفت الأقلام وطويت الصحف، والحادثة أصبحت الصورة، والصورة رفعت إلى الكلمة، والكلمة هى السر . . وهاهما الملكان قادمان.

كيانان شامخان يفيضان نبلا . . يمشيان حافيين، لكن أقدامهما لاتحمل من الأرض وسخًا. إذا حاذيا الميت أقرآه السلام.

ـ السلام عليك أيها الميت.

ـ وعليكما السلام أيها الملكان . . . "

هنا لغة فلسفية معاصرة فى ثوب روائى. وكما كان الفلاسفة القدماء يقدمون فلسفاتهم من خلال شكل "المحاورات"، يقدم عبد الحكيم قاسم فلسفته من خلال شكل "الرواية". وتقوم شعرية السرد، فى هذا المقطع ـ على سبيل المثال ـ بتأصيل "خطاب الرؤيا" الصوفية على نحو يمزج عنصر التأمل بآلية التأويل. ونتيجة لتضفير التأمل بالتأويل يتبلور نوع من الشعور المتسامى للفكر، كأن الفكر ـ فى ذاته ـ يمتلك وجدانيته الخاصة، وعاطفته المتفردة، وانفعاله الحىّ، مما يضفى على لغته شعرية حقيقية، ويبدو أن المسعى التفسيرى للموت مسئولٌ، بقدر ما، عن صوغ الرؤيا بطريقة مزدوجة. فالشعر، أيضًا، يمتلك، فى المقابل، عقلانيته الخاصة بصدد هذا الموضوع. وهو يبتكر منطقه السردى وفقًا للقاعدة ذاتها.

يقول صلاح عبد الصبور:

ومات ذلك الوديع دون ما احتفالْ
معلمًا ورائدًا فى سنّة الكمالْ
أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا بدهشة "أيبسم المعلِم؟"
عندئذٍ أجاب أكثر الشباب فطنة
"ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيالْ؟
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك!"
وهو يموت وادعًا لأنه عرف
فمات فى سبيل سنّة الكمالْ

"نام فى سلام"
من ديوان: **(الناس فى بلادى)**

إن تناغم الدلالة الذى يقودنا إلى شفرة أو ثيمة هو ما يحوى داخله البنية الشعرية للقصيدة[١٤]. ولعلنى لا أجاوز الصواب إنْ قلت إن ذلك التناغم الدلالى يحوى داخله، أيضًا، كل بنية شعرية لخطاب أدبى، رواية أو قصة أو مسرحية، فالبنية، عامةً، تكشف عن مظهرها فى هارمونية التآلف والتخالف بحيث تفضى بنا إلى مفتاحها.

وفى "خطاب الرؤيا" كما نرى، يلعب الحب، والموت، والخلاص، والتنبؤ، والخلود، وهجس البدء، بوصفها مفاتيح أو شفرات أو ثيمات أساسية تربط ـ فى جوهرها ـ بين الظاهرة الدينية من ناحية، والتساؤل والفعل الإنسانيين من ناحية أخرى. ويطمح هذا الربط إلى إيجاد نوع من اليقين الروحى الذى يمنح الإنسان دليل عمله، ومبرر أشواقه، ومصداق آماله وأمانيه. وعبر هذا الطموح، فقط، تعثر الشخصية الإنسانية على انتمائها الأصيل، وحافز مجاوزتها للزمان والمكان المحدودين.

٣ـ الرؤيا والعلامة:

يقول "رومان جاكوبسون": إن القصيدة نفسها خطاب ـ علامة، ولكن بينما هي كذلك تكون مصنوعة بكاملها من علامات أخرى[٥]. ما هذه العلامات الأخرى؟ وكيف تعمل في "خطاب الرائي"؟ سنجد أن أكثر العلامات تكرارًا ـ هنا ـ هي تلك العلامات البصرية التي تنمّ، بوضوح، عن معان محددة، ولكنها مفتوحة في الوقت نفسه: الدرة، والحرف، والماء، والمرآة، والظلّ. وإذا كانت العلامة شيئًا يحلُّ محلَّ شيء آخر، فإن للعلامة في "خطاب الرائي" مرجعين متوازيين: المرجع الصوفي الأصلي، ومرجع العلاقات السياقية في الخطاب الإبداعي ذاته.

وقد تأتلف الدلالتان المرجعيتان أو تختلفان، ولكن من النادر أن تتناقضا تناقضًا كليّاً. واختلاف الدلالتين يعني، دائمًا، تحريك الدلالة المرجعية الأصلية من موقعها في المعجم الاصطلاحي الصوفي إلى موقع جديد، يحتفظ بقدر من مدلول الدالِّ الأصليِّ ويضيف إليه.

وبحسب "القاشاني" في: "اصطلاحات الصوفية" فإن الدرة هي العقل الأول، والحروف هي الحقائق البسيطة من الأعيان ومن الموجودات الحاجبية كالعقل والنفس، وماء القدس هو العلم الذي يطهر النفس من دنس الطبائع.. أو الشهود الحقيقي بتجلي القديم الرافع للحدث، ومرآة الوجود هي التعينات المنسوبة إلى الشئون الباطنة التي صورها الأكوان، والظل هو الوجود الإضافي الظاهر بتعينات الأعيان المكنة التي هي المعدومات، ظهرت باسمه النور الذي هو الوجود الخارجي المنسوب إليها[٦].

ويتسع الحقل الدلالي للكلمة : العلامة ليشمل ما هو من جنسها أو ما يتصل بها من تداعيات تتبادل الإحالة بين بعضها والبعض الآخر. فنجد ـ على سبيل المثال ـ ما يلي:

الدرة ـــــ اللؤلؤة، الياقوتة، التبر، الكنز .. إلخ.

الحرف ـــــ الكلمة، اللغة، القاموس، القصيدة .... إلخ.

الماء ـــــ النبع، النهر، البحر، اليم، الغمر، المطر، الطوفان ....إلخ.

المرآة ـــــ الصورة، الزجاج ... إلخ.

الظلّ ـــــ الفيء، الخيال .... إلخ.

ويمثل نشاط المحور الاستبدالي الرأسي، في الوقوع على اختيار بعينه من بين اختيارات عدة، مؤشرا مهما إلى "التحدد الدلالي" بحيث تقوم الكلمة ـ العلامة بدور يختلف اختلافا تاما، في كثير من الأحيان، عما تقوم به كلمة أخرى من جنسها أو من مجال تداعياتها. وتعتمد عملية الاختيار على عدد كبير من العوامل المتداخلة التي يصعب عزل كل عامل منها عن نسيج العوامل الأخرى، ولكننا نستطيع أن نحدد أبرزها فيما يلي:

١- المخزونات الثقافية المترسبة في ذاكرة المبدع.
٢- المثيرات الكامنة في طبيعة الموضوع الإبداعي الذي يتناوله المبدع.
٣- الخصائص الغالبة على اللغة الشخصية للمبدع.
٤- الفضاء التناصي الذي يتحرك فيه المبدع بصدد موضوعه.
٥- آليات التفاعل الخفي بين تجربة المبدع الحياتية وموضوع إبداعه في لحظة الإبداع.

يقول صلاح عبد الصبور مثلا:

يبعثنا الإله في مسارب الجنان درتين

والدرة هى اللؤلؤة العظيمة، قال ابن دريد: هو ما عظم من اللؤلؤ. وكوكب درى (بضم الدال) ودرى (بكسر الدال): ثاقب مضى. قال أبو إسحاق: من قرأ، بغير همزة نسبه إلى الدر فى صفائه وحسنه وبياضه. وقرئت دِرّى بالكسر. قال الفراء: ومن العرب من يقول: دِرّى ينسبه إلى الدر"[١٧].

لابد أن عبد الصبور، بثقافته الصوفية العريضة، قد اطَّلع على الحديث الذى يتناقله الصوفية: "أول ما خلق الله درة بيضاء". ولابد، فى الوقت نفسه، أنه أراد أن ينسب الصفاء والحسن والبياض والإضاءة إلى حبيبته وإليه فى عالم الخلود المقيم. ومن هنا فإن "الدرة" من حيث كونها علامة فى "خطاب الرؤيا" تنفرد عن غيرها بذلك التحدد الدلالى الذى يمنحها صفات الأولية، والصفاء، والبياض، والإضاءة، فضلاً عن كونها تتصل مباشرة بالذات الإلهية أى العقل الأول كما ورد فى اصطلاحات القاشانى؛ هكذا يصبح الحبيبان، وفقاً للتحدد العلامى السابق، كينونتين منبثقتين عن الوجود الإلهى بصورة مباشرة، أى أنهما يمتلكان القدسية والتفرد والجمال والنور والقِدَمَ ذاته من الناحية الروحية. وهنا يصبح للمثنى (درتين) معنى الواحد ومبناه (درة)، ويصبح للواحد (درة) معنى الانديجاح الكلى فى أصل الأصول (العقل الأول). وبذلك تتحقق مقولة الحلاج:

رأيت ربى بعين قلبى فقلت: من أنت؟ قال: أنتْ!

إن العلامة فى خطاب له نعته الخاص، وهويته الخاصة، مثل "خطاب الرؤيا" تقوم مع نظائرها - فى الخطاب نفسه - بسلسلة متتابعة من الإحالات واضحة الاتجاه لتفض شفرة المعنى الكلى، وتدفع به إلى الظهور، بوصفه حركة إيقاعية متبادلة بين الذات، والعالم، والمطلق.

وإذا كان "عالم المعنى الكلى هو اجتراح أو تمزق داخلى بين النظام بوصفه ثقافة والتركيب بوصفه طبيعة"[١٨]، فلا غرو أن تنطوى الشفرة فى مهادها على العنصرين معًا: الثقافى، والطبيعى. وانطلاقاً من هذا المبدأ فإن اختيار علامة ما، دون غيرها من نظائرها، تعنى - فى الأساس - استجابةً ما لتوتر باطنى ما بين النموذج العام والفطرة الحرة للشعور بالترابط. ويتحدد أسلوب الفعل الإبداعى فى بوتقة هذا التوتر تبعًا لطريقة الانصهار بين الطرفين.

يقول - كذلك - محمد على شمس الدين:

لو تمنحنى يا مولاىَ
هدوء قصيدتك الأولى

أتخبئنى بين الحرفين؟

لن ننسى أن الحرفين هما: كُنْ. وهما، أيضًا، فى إصطلاحات القاشانى العقل والنفس. والكائن، إذن، مخبوء أو مستور بين إيجاد الله له بوصفه عقلاً وإيجاده له بوصفه نفسا. ولو سقط عنه هذان الحجابان الكثيفان لظهر بوصفه جزءا لا يتجزأ من سكينة الإيقاع البدئى المتناغم للوجود المطلق. وهذا الاتحاد المأمول هو ما عبر عنه الشاعر، فى القصيدة نفسها، بقوله:

يا مولاى
أنت الغربال
وأنا الماء الساقط منك عليك

ألن يكون ذلك الماء هو ماء القدس الذى عرفه القاشانى بكونه الشهود الحقيقى بتجلى القديم الرافع للحدث؟ ألا يكتب الشاعر - هنا - قصيدة الوجود النسبى ليحاكى بها قصيدة الوجود المطلق، أو ليستحضر بها تلك القصيدة؟ ولكن الماء، أيضا، هو العلم الذى يطهر النفس من دنس الطبائع:

فى الغمر كان "نوح" وافقا
والظلمات ترفرف من حوله

وهكذا يحدث تحريك للمستوى الإشارى كى تولد علامة أخرى تلعب، فى سياقها، دورا جديدا فى إحالة جديدة:

...كانت سفينة فى البحر
وكان "نوح" قاعدا قرب الربان
معه زوجه وطيوره وحيواناته

وحين يظهر "البحر" بوصفه الكلمة ـ العلامة بدلا عن "الغمر" تتحول التجربة من طابعها الجلالى المقدس إلى طابعها الجمالى الوجودى لتطرح الرؤيا ذاتها من منظور آخر:

والبحارة يشربون النبيذ الأحمر
وقد عقدوا على جباههم فوطا حمراء
ونقشوا على سواعدهم نقوشًا لنساء حسناوات
وكلمات للحب واللوعة
ونقوشًا أخرى لعرائس البحر
مالهم أخذوا يخلعون ثيابهم
ويلقون بأنفسهم فى الماء؟

آه . .
هاهى اليابسة بدأت تقدح شرارتها
الرمادية من بعيد

كأن البحارة قد ألفوا حياتهم السعيدة فى البحر، فأرادوا البقاء فى المابين: يابسة الإثم، ويابسة النجاة. هنا يعود "الماء" بوصفه كلمة ـ علامة لينفك عن معجم المصطلح الصوفى قليلا. وينبنى على إحالة مختلفة هى إحالة نفسية حيث الماء نمط بدئى للأم كما يقول "سيرنج"، ولكن الأم الأولى " حواء" تمثل، فى القصص الدينى، أيضا، خيطا مشدودا بين يابسة الإثم ويابسة النجاة، بين الخروج من الجنة الخالدة والاستقرار الأخير على الأرض. وهذا ما يدفع بـ "نوح"، ربما، إلى التخلى عنها فى النهاية:

خرج "نوح" محموما

قفز إلى اليابسة وحده
ترك زوجه وطيور السماء وحيوانات الأرض خلفه
تطلع إلى السماء
مد يديه وقال: والآن
ماذا أفعل يا رباه؟

فى تقلب الحقل الدلالى للكلمة على نفسه، ينضغط فضاء العلامة أو يتمدد بحيث يغير المستوى الإشارى موضعه، فتنحرف بوصلة العلامة. وتتشكل سياقات جديدة. تتوالد فيها إحالات جديدة، ولكن توازن العلاقات الرابطة يظل محتفظا بدوره فى شد نسيج الرؤيا، وتوزيع خيوطها، على النحو الذى يضمن تناغم المعنى الكلى على الرغم من تحولات الشفرة. ولنلاحظ أن "نوحا" الذى كان واقفا فى الغمر وحده قد عاد كى يقف على اليابسة وحده، وأن روح الله التى كانت ترفرف على ظلمة المياه قد عادت لترفرف فى السماء أو فوق رأس "نوح" أثناء تضرعه إلى ربه، وسؤاله إياه أن يرشده إلى صواب الفعل.

وهذا التوحد والاغتراب عن الآخرين الناتجين عن استيلاء سلطان الرؤيا على الرائى هو ما نجده فى قصة محمد حافظ رجب: "المكتئب يستقل سفينة نوح"، حيث يبرز "الطوفان" بوصفه الكلمة ـ العلامة مما يحتفظ بزخم الواقعة التاريخية بكل مخزونها الدينى:

فى الميناء الشرقى.. ظهرت سفينة نوح.. قال نوح النبى:

ـ من يريد أن يركب معنا..
قال الرجل المكتئب: سفينة نوح راسية فى الميناء الشرقى..من يريد الركوب..
لم يركب أحد. قال المكتئب: لن يركب معك أحد يا نبى.. يا نبى أغلق أبواب سفينتك.. توكل على الله.. هيا بنا..
وفاض الطوفان..

من مجموعة (طارق ليل الظلمات)

وتكشف التنويعات التناصية فى امتزاجها وتداخلها عن قرائن مدهشة تربط بين عناصر المخزون الثقافى الدينى بحيث تجعل من كل عنصر، فى إحالته إلى العنصر الآخر، بداية للرؤيا نفسها، فالخلق بداية حياة، والوحى بداية حياة، والطوفان بداية حياة. وهكذا ترسم العلامات الثلاثة: (الطينة، الجرس، الغمر) محيط دائرة واحدة:

كنت فى طينة الأمر
بين المياه وبين الظلام الإلهى
مضطجعا أتنظر صلصلة الجرس ـ رشح الجبين
وبين الرؤى والنعاس
تخايلنى امرأة وتكاشفنى فى فضاء التذكر

كان العقاب الإلهى يرفع أجنحة الضوء
من آخر الغمر شيئا فشيئا ..
فأغتصب الماء والطين.. وامرأتى
تتكشف تحت فضاء التذكر..
وقت النبوة يفتح أوراقه، يستدير علىأول الليل
والخلق يصعد تحت جناح العقاب الإلهى

محمد عفيفى مطر
فى "كتاب المنفى والمدينة: قصيدة وقراءة"
من ديوان: **(رباعية الفرح)**

وقد خلص "امبرتو ايكو" إلى كون "المعنى عملية مستمرة لإعادة تنظيم الشفرة"(١٩). وفى ذلك الرأى بصيرة ثاقبة، غير أن قول "ايكو" بأن هذه العملية ليس لها أى نقطة انتهاء، وأنها لا تعتمد على أى شىء فى العالم الخارجى للنص، يحتوى على مبالغة شديدة كما لاحظ "راى". والمهم أن استمرار إعادة تنظيم الشفرة هو ما يسمح، دوما، بالولوج فى علاقات جديدة. ولكن هذه العلاقات ليست مقطوعة الصلة بسابقاتها، بل هى تشكل معها، كما رأينا من قبل، منظورات أو طبقات أو مستويات لإسهام العلامة فى توسيع مدى المعنى الكلى، وزيادة مخزونه.

يقول محمد على شمس الدين من قصيدة " عودة ديك الجن إلى الأرض":

سبعون ألفا من العاشقين أنا
أقبلوا يندبون
أنت سيدتى ومسيحى
كربلاء التى طاف ميزانها فى شتاءات "قُم"
وقلبى الذى سوف أقطفه عنوة فى المساء
كتفاحة بشرية
وكأسى التى حين أشطرها
أرى وجهك المصطفى

من ديوان: **(الشوكة البنفسجية)**

إن عـودة ديـك الجن إلى الأرض هى عودة الآثم كى يكفر عن ذنبه، ويحظى بالغفران من قتـيله. إنهـا رؤيا تَجَسُّدِ الروح مرة أخرى، ودخولها إلى البدن القديم الذى خان نفسه حين أودى بتوأم أشواقه دون ذنب. وبذلك فقد سلامه مع ذاته إلى الأبد.

ـ عرفتك يا عابر الليل
عرفتك.
أنت عبد السلام إذنْ!
ـ أنا
لا أحد
لا أحد
مات عبد السلامْ

هكذا يعلن "عبد السلام بن عجلان" أو "ديك الجن" كونه التلاشى أو اللاشىء. كأنه يصر عـلى موته لأنه يصر على انتشاره فى جميع العشاق الذين يمزقهم الندم. وهنا يبرز "طقس شيعى" ألفـه الشـيعة فـيما بعـد مصرع الحسين للتكفير عن ذنب التقاعس عن نصرة "ريحانة النبى" عليه السلام:

سبعون ألفاً من العاشقين أنا
أقبلوا يندبونْ

تأخذ "ورد" بدءًا من هذه اللحظة، سَمْتًا مقدسًا. و"ورد" فى ذاتها، اسم ـ علامة، فالوردة رمز قديم للحب . . والتضحية. وهذه المحبوبة ـ العلامة تعيد توزيع نفسها على هذا النحو:

	ـــــ المسيح
"ورد"	ـــــ الحسين ـــــ قربان
	ـــــ تفاحة مقطوفة ـــــ قصاص +
	ـــــ كأس مشطورة ـــــ رغبة النسيان

يعمل المسيح والحسين على "تَصَدُّر" فكرة القربان والفداء. ولم تزل وردة الدم التى ترمز إلى هـذه الفكـرة تستحضر لون التفاح والنبيذ على نحو يمزج بين القصاص والرغبة فى النسيان. ولكن "الوجـه المصـطفى" مثل وجه الأنبياء والقديسين لا يترك مجالاً للنسيان كى ينتصر على القصاص. ومـن ثـمَّ تـتحول "كأس النسيان" التى تنتظم فى تداعياتها الغربة والحزن والموت إلى كأس مباركة من الخمرة الإلهية:

سكبنا على جسد طاهر خمرة الله
مطهرة أنت بين النساء
مطهرة أنت دونى
وفى خنجرى

إنهـا "كأس آلام" السيد المسيح عليه السلام، وكأس الحسين سيد الشهداء، وكأس "ورد" المقـتولة بالظن، وكأس "ديك الجن" نفسه: كأس قلبه الوحيد فى الذكرى، المستوحش من العالم، الغريب حتى عن ذلك القلب ذاته.

أجعل قلبى كأسًا
فوق المنضدة الخشبية
وحدى
فى الذكرى
والمرآة
كأسًا فى الموت

وأشربه
قلبًا ينبض فى صندوق زجاجٍ
عينًا تدمع
فى كف الله

لعل إعادة تنظيم الشفرة، وتوليد علاقات جديدة، وإندياح علامات عن علامات أخرى، يتضح وضوحًا شديدًا فى قصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض"؛ مما يسمح لنا برصد منظورات أو مستويات لإسهام العلامة فى توسيع مدى المعنى الكلى، وهو نفس ما نلاحظه عند شاعر مثل "محمد عفيفى مطر"، حيث يعمل النشاط السيميوطيقى المركب على تفكيك الأبعاد الزمانية والمكانية وإعادة توزيعها على أكثر من صعيد. وتبعًا لذلك يستوعب الفضاء الإشارى وقائع متباعدة، وشخوصًا مختلفين، فى نسق واحد لايضمن تجانسه سوى طبيعة الرؤيا ذاتها من جهة، والروابط التى تنجح فى خلقها التداعيات النفسية من جهة أخرى. ولابد أن "خطاب الرؤيا" من بين أنواع الخطاب الأخرى يمتلك مزية "ائتلاف المختلف" بدرجة شديدة القوة. وذلك لأنه يقترب من حدود التداخل الطيفى ويستدعى منطقه. وفى ذلك ضمان كافٍ لوجود الوحدة. ولأن الذات والعالم والمطلق تشكل حقلا إدراكيًا واحدًا فى خطاب الرائى؛ فإن الرائى يؤمن، دائمًا، بكوننا "نسمى الطاقة كل ما ينتج التغيير، المصير. وعلى ذلك، فإن المصير متعدد، أو بالأحرى شامل.. ويُستخلص من هذا، أن الكون ملىء بالطاقات"[٢٠]. وتعدد المصير وشموله يعنى تعددًا آخر فى الرؤى، ومنظورات هذه الرؤى، وعلاماتها، كما يعنى، فى الوقت نفسه، تجانس محتواها وتماسكه على الرغمّ ما يعتريه من مظاهر الحركة والتحول. ولعل هذا النسق من التصوُّر هو ما يفضى، فى النهاية، إلى حقيقة وحدة الوجود التى يعبِّر عنها "ابن عربى" بقوله:

جَمِّعْ وفَرِّقْ فإن العين واحدةٌ   وهى الكثيرة لا تُبْقى ولا تَذرُ

٤ـ الرؤيا داخل الرؤيا:

يرى الرائى، فى بعض الأحوال، أنه يرى. وهو موقف طريف يحمل فى طيه، إشارة إلى ما يمكن أن نسميه "التضمين الذاتى"؛ أى تضمين الفعل لذاته. والغاية من وراء ذلك تكمن فى إبراز نوع من الإدراك الذى يتأمل نفسه، وفى الوقوع على بصيرة تعى ذاتها من داخلها.

يقول عبد الكريم الجيلى فى "منظر: من أنا؟" من كتابه (**المناظر الإلهية**):

يتجلى الحق سبحانه وتعالى، فى هذا المشهد، بتجلٍ يكشف للعبد فيه عن حقيقة الذات المقدسة. فلا يجد العبد إلا ذات نفسه..[٢١].

فى إحدى الحكايات المدهشة من روايته "أصداء السيرة الذاتية" يقول نجيب محفوظ فى حكاية "اللؤلؤة":

جاءنى شخص فى المنام ومدَّ لى يده بعلبة من العاج قائلاً: ـ تقبَّل الهدية.
ولما صحوت وجدت العلبة على الوسادة.
فتحتها ذاهلا، فوجدت لؤلؤة فى حجم البندقة.
بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير
وأسأله: ـ ما رأيك فى هذه اللؤلؤة الفريدة؟
فيهز الرجل رأسه ويقول ضاحكا:
ـ أىُّ لؤلؤة ... العلبة فارغة . .
وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعينى.
ولم أجد حتى الساعة من يصدقنى
ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبى.

سبق للقاشانى أن عرَّف الدرة البيضاء بكونها العقل الأول. وقال ابن دريد أن الدرة هى اللؤلؤة العظيمة. ولكننا هنا أمام لؤلؤة فى حجم البندقة مما يسمح لنا باختيار تفسير آخر أقرب إلى السياق الداخلى للحكاية. وهذا التفسير، على كل حال، يربط الجزء بالكل؛ إذ يربط جوهر الإنسان بجوهر الله. ومن ثمَّ فهو لا يبتعد، أبدًا، عن دائرة المعنى الكلى؛ فالإنسان عالم مُصَغَّرٌ عن عالم الألوهة الكبير كما يقول فلاسفة العرفان. وهذا ما نفهمه من منظر الجيلى. تؤكد "مارى مادلين دافى" أن "اللؤلؤة صورة عن الذات. ويمكن تفسير رمزها فى مقارنة بين الباحث عن اللؤلؤ، الذى يغطس فى البحر مع وجوب تجنبه المسوخ البحرية، وبين المتعرّف ذاته، ذاهبًا إلى البحث عن نفسه. ويمكن تشبيه اللؤلؤة بـ"المخلص الناجى" وهذه هى الظاهرة العجيبة"[٢٢].

المنام، فى حكاية محفوظ إذن، ليس منامًا، والصحو ليس صحوًا، بل هناك واقع يجمعهما معــًا، ولكن ذلك الواقع "واقع ذاتى"، لا يدركه سوى صاحبه، ولا يراه سواه: وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعينى. ولم أجد حتى الساعة من يصدقنى. ومن الضرورى أن نتساءل: من الشخص الذى جاء بالهدية؟ وإذا رجعنا إلى منظر "الجيلى" تولد لدينا اعتقاد أن "تجلى الحق" قد تشخَّص فى ذلك الشخص، فذلك الشخص هو "واسطة التجلى" بحقيقة الذات المقدسة التى لا يجد فيها الإنسان إلا ذات نفسه، ويمكن لواسطة التجلى أن تكون، بعدئذٍ، من تكون: ملاكا أو صديقا أو حبيبة أو عابر سبيل. وربما تكون حقيقة معنوية مجردة قد تنزلت، بتعبير أهل الإشراق، إلى حضرة الخيال، فتلبّست صورة ما من الصور. وهذه الحقيقة هى المعرفة أو الصدق أو الصفاء أو الإيمان. بيد أننا لا نستبعد أن يكون الشخص الذى جاء بالهدية هو "الأنا الآخر": أنا الأعماق. وقد جاء بمعناه الفريد الذى يشعُّ بالضياء والنور، ويختفى عن العين السطحية التى لا ترى من الثمرة إلا قشرتها. وهنا يفيدنا "يونج" كثيرًا، لقد كتب يقول: "إن أداة الإنسان العظمى، وهى نفسه، لم يفكر بها إلا القليل"[٢٣]. وهذه الأداة العظمى ؛ أى النفس، مؤهلة تمامًا لأن تحمل إلينا صوت الله فيما يقول "يونج": "إننا مأسورون ومتورطون بوعينا الذاتى إلى درجة أننا قد نسينا الحقيقة القديمة القائلة بأن الله يتكلم بشكل رئيس عبر الأحلام والرؤى"[٢٤] ولكن لماذا ينتظر الراوى ـ المروى عليه، فى الوقت نفسه، حتى يصحو كى يفتح العلبة، ويرى ما بداخلها. ومادام المنام ليس منامًا، والصحو ليس صحوا، فما مبرر التسويف فى الزمن؟ لابد أن نفترض كون "الواقع الذاتى" الذى يجمع المنام والصحو معًا فى نسيج واحد، ذا مستويين، وأن أحد المستويين أكثر تشبُّعًا بقوة الالتفات أو الانتباه من الآخر. وفى هذا المستوى، بالتحديد، يتم إبصار الذات الداخلية الحقيقية، وإدراك كنهها؛ أى أن القبض على هذه الذات فى حاجة إلى لحظة كشف مرهفة، وهذه اللحظة إنما تتصل بنوع من الشعور الصافى المكثف الذى لا يعوقه التشويش وإن كان لايخلو من الدَهَش.

من ناحية أخرى، يصر صاحب الرؤيا أن يعترف الآخرون بما يراه، ويَأْسَى لعدم تصديقهم إياه، ويدفع عنه اليأس بعيدًا حتى لا يجد إلى قلبه سبيلا. وفى ذلك، كما يبدو لنا جميعًا، نزوع نبوىٌّ واضح، ويقين أقرب إلى يقين الإيمان الدينى. إن الأنبياء وحدهم هم الذين يناضلون من أجل اعتراف الآخرين بما يقولون به، وهم وحدهم الذين يعتريهم الإشفاق والأسى إذا أنكر الناس رسالتهم، وهم وحدهم، كذلك، الذين لايعرف اليأس طريقه إلى قلوبهم، فيظلون يعرضون فكرتهم دون ملل ولا كلال على كل أحد.

بيد أن الأنبياء، أيضًا، منذورون للاغتراب، مُخْتَارُون للمنفى، ومشطورون، أحيانًا، بالحيرة والالتباس. ولنذكر قصة موسى عليه السلام مع بنى إسرائيل من ناحية، ومع الخضر (رمز الباطن المعاكس للظاهر) من ناحية أخرى. وكذلك قصة ذى النون أو يونس بن متى مع قومه، وقصة يوسف بن يعقوب مع إخوته. هنا نجد ثنائية الحقيقة التى تقع عليها الذات الداخلية المبصرة، وحجم المكابدة التى ينطوى عليها هذا الاكتشاف؛ فكل حقيقة مُثَنَّاةٌ فى قرارتها كما يقول "باشلار". والنحلة تمتص رحيق الزهرة، ولكنها تفرز الشهد. وهى تلدغُ فتؤلم، ولكنها تشفى بلدغتها من عضال الداء.

يقول محمود درويش:

ها أنا أدخل فى النوم. أرى حلمى . أرى
كل ما يحدث لى بعد قليلْ

ربما نرجع للشيء الذى شرَّدنا بعد قليلْ
ربما نرجع، لكنْ حُلمُى إياه يأتى عِكس حلمى
كلما قلت وجدتُ الشيءَ مرت نحلةٌ حبلى بشهدٍ،
فأرى
أن حلمى عكس حلمى

قصيدة "عند أبواب الحكاية"
من ديوان: (هى أغنية ..)

يقول "سيرنج" " . . ويقتضى تقريب العسل من النحلة، الذى ارتبطت به فكرة الحالة الطيبة والوفرة عند العبرانيين، وكان العسل بالنسبة لتلامذة "ميترا" غذاء السعداء، فكان يستخدم فى بعض حفلات التكريس، لتطهير المريد، وكان يصب على يديه ولسانه"(٢٥).

لابد أن نفطن إلى أن الصورة التى تتضمن ذاتها أو المصحوبة بذاتها تمتلك منطقاً هولوجرامياً، بمعنى أن كل جزءٍ منها ينطوى، فى باطنه، على ترسيمات كل الأجزاء الأخرى. ويعلق الفيلسوف "جان جيتون" على المثال الفيزيائى للهولوجرام قائلاً: "تكوَّن لدىَّ جوابٌ حدسى عن سؤال طرحته على نفسى وأنا أقرأ التوراة: لماذا مكتوب فيها أن الله خلق الإنسان على صورته؟ أنا لا أعتقد أننا خلقنا على صورة الله: فنحن صورة الله بالذات.. تقريبا مثل الصفيحة الهولوجرافية التى تستبطن الكل فى كل جزء، يكون كل كائن بشرى صورة الكلية الإلهية"(٢٦). ومرة أخرى، يبزغ منظور وحدة الوجود واضحًا عبر محاورة الفيلسوف المسيحى الكبير وعالمى الفيزياء الكمِّية الشهيرين.

والدلالات الفلسفية، هنا لا تبتعد كثيرًا عن تلك التى خلص إليها، منذ عقود من الزمن، الفيلسوف المسلم محيى الدين بن عربى أو الفيلسوف اليهودى سبينوزا أو حتى تلامذة كونفوشيوس الكبار مثل "لوتسو" فى كتاب "التاو".

ربما يكون هو أم "العشرة آلاف شيء"

ولأنه عظيم فهو يسبح
يسبح بعيدًا جدا
وعندما يصبح فى كل الأبعاد
فإنه يرجع من جديد(٢٧).

(الطريق إلى الفضيلة)

الرؤيا ، إذن، مرآة لرؤيا. والفكرة التى ينبغى تأملها، فى هذا النوع من التضمين والمضاعفة، تنبع من المعانى التى يثير غبارها "حلم الحلم". إن "حلم الحلم" أنطولوجيا صوفية تنزع إلى فرط التوحد مع الذات بوصفها رفيقا أمينًا. ومن ثَمَّ فهى تنزع إلى الاتحاد الكامل بالعالم فى ذراته الدقيقة المبعثرة بوصفه إمكانًا للصعود من الكثرة إلى الوحدة. وعند نقطة الذروة يبدو نفى الكثرة بداية للذوبان فى الديمومة الأولى التى سبقت تمزق الزمن: الديمومة التى انطوت عليها كينونة المطلق.

بيد أن الدخول فى ذرات العالم أو الانصهار عبرها ليس، فى كل التجارب الصوفية، حالة من حالات السلام، بل قد يكون حالة من حالات الصراع والاعتراك العنيف. ولنذكر الحلاج وأحمد بن عطاء والسهروردى المقتول وغيرهم. فالوصول إلى لب اللب أو قلب القلب أو جوهر

الجوهر هو رهانٌ خَطِرٌ، ولكنه نبيل. وقد كتب "نوفاليس": إن المهمة العليا للثقافة هي في تملك الذات المتعالية، أن يكون الإنسان "أنا" أناه Le je de son je، وهو ما جعل "باشلار" يتساءل: هل هناك "أنا" تتحمل مسئولية "الأنا" المتعددة(٢٨).

والمهم أن حدس الشاعر والروائي يلتقط، في كثير من الأحيان، إشارات هذه الأنا النواة: أنا الأنا، ويُمَثِّلُ لها في استعارة جزئية أو موسعة، فيدل على تأويلٍ من شأنه أن يضيء زاوية أو أكثر من زاويا القاع المعتم للواقعة الإنسانية.

والمواثيق التي انعقدت بغيب الذرّ
في الأصلاب
يشهد مغزل الأفلاك والفجر المرفرف
تحت عرش الله أن النطق بالإشهاد
مختوم بوشم دمي وطيني
النطق يشهد أن رقّ الموثق المعقود ما
بيني وبين الرب يفتح أضلعي في لوحه
المحفوظ
فانطق يا يقيني
وانفخ دمي في الصور، ولتشهد يميني
أن المدائن والمدافن تحت محض اللمس
يرجف من رواجفها انفجار المشهد اليومي
بالرؤيا

محمد عفيفي مطر في قصيدة "فرح بالتراب"
من ديوان: **(رباعية الفرح)**

في ما يُعْرَفُ بـ"العهدِ الدهري" يتجسد الوجود الإنساني ما قبل وجوده الزمني المعروف. وهنا تصبح "رؤيا الرؤيا" ذاكرةً في إمكانها أن تستشرف الماضي البعيد جدًا كما تستشرف الآتي: قريبه وبعيدة. وقد وصف القرآن ذلك المشهد الفريد في الآية (١٧٢) من سورة الأعراف، فقال تعالى: "**وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم علي أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين**". وعن سرِّ سرِّ الربوبية يقول الصوفي الكبير سهل بن عبد الله التستري: "للربوبية سرٌّ هو أنت، مخاطبًا به كل عين". فسرُّ السرِّ هو عين العين من كل موجود قائم به في ظاهر الوجود، قائم عنه، فيه ومنه، في باطن ذلك الوجود. ولهذا مَثَّلَ "جلال الدين الرومي" لانتزاع الروح من مهادها الإلهيِّ الأزليِّ بانتزاع الناي من حقل القصب، فهو ما انفكَّ يئنُّ حنينًا إلى ذكرى موطنه الأول. الناي هو الرؤيا في الرؤيا، حيث تومض الأنا النواة، بوصفها "أنا الأنا" في العمق الغائر للأنا العميقة.

يقول محمود حسن إسماعيل:

إلهي . . وما زال في الناي سرٌّ
وشط من الوحي . . مازرتُهُ

عميق، كحلم الرؤى في خيال
على غفوة الروح كفنتُهُ

عميقٌ . . ولكنه سابحٌ
قريبٌ، إذا ما تذكرتُهُ
وفي كل ذرّاتٍ هذا الوجود
أراه رنينًا تسمّعتُهُ

وأصغيتُ فيه، وكررتُهُ
وجودًا لذاتىَ أخفيتُهُ

من قصيدة "الله والناى"
ديوان: **(صوت من الله)**

فى كل "رؤيا" داخل الـ "رؤيا" ينهض التعرُّف، كما تبيَّنَ لنا سابقًا، ببناء المعرفة. وفى التعرُّف، وفقًا لجوزايا رويس، "نقوم بإكمال المعطيات بتذكر المعطيات السابقة. وبذلك يبدو لنا أننا نلاحظ دائمًا أكثر مما يكون ماثلاً أمامنا، أو معطى لنا من الحواس"[٢٩].

ويرى "ابن عربى" أن المخلوق من حيث هو ماهية ليس إلا صورة معقولة فى العقل الإلهى. وأنه من حيث هو هوية ليس إلا تعيُّنًا فى الذات الإلهية. ولذلك فإن للمخلوق وجودًا سابقًا على وجوده المحسوس. ولما كان العقل الإلهى والذات الإلهية حقيقة واحدة، كانت الصورة والتعيُّن - كذلك - شيئًا واحدًا يتمثل فى "أعيان الممكنات" أو "الأعيان الثابتة". وليس فى الوجود سوى الله وأسمائه، أى سوى ذاته وهذه الأعيان. أما ما نسميه بالعالم الظاهر أو الموجودات فإنما يدل على المرآة التى تنعكس عليها الأسماء الإلهية، وتتحقق فيها الأعيان[٣٠].

وبدون هذه الفكرة لايصبح لمعنى فكرة اللامتناهى، كما يلاحظ "ولتر ستيس" قوة استدلالية ذات شأن[٣١]. ويتفق كلٌّ من اسبينوزا وايكهارت مع ابن عربى، تمامًا، فى نفى الثنائية لصالح الوحدة غير المتناهية. "الرؤيا داخل الرؤيا"، بتأويل ما، استبطانٌ للهوية داخل الماهية، أو للماهية داخل الهوية، من خلال استحضار الذاكرة الكونية للفعل أو لحاضر الرائى.

بين الغابة وبين الغزال
سبعون ألفا من المرايا الهادئة
ينظر الغزال إلى نفسه فيرى الغابة
تنظر الغابة إلى نفسها فترى الغزال
ولم يكن قبل آدم هذا آدم آخر بعد
ولم تكن حواء قد نقطت من طرف الضلع
كان، فقط، فى العالم:
غزال فى غابة فى غزال

محمد على شمس الدين
فى "غزال فى غابة فى غزال"
من ديوان: **(الشوكة البنفسجية)**

ولابد أن هذا الشىء فى تلافيف ذاته، بما يعكسه عن ذاته من صور مرتدة، يحتوى الواقع بوصفه أسطورة أولى تمثل، بتعبير "توماس مان"، الصيغة المقدسة للحياة. وهذه الصيغة هى ما تفتح الموجود على معطياته اللازمنية، وتحيل جوهر وجوده المحسوس إلى وجود أكبر، يفارق انقطاعات الحس لكونه لا محدودا، ويتدفق فى لا نهاية ذاته، ولكونه غير مقيد بصورة على الرغم من قابلية الصور كلها لتجليه فيها.

الهوامش :

(١) لوسيان بورتيـيه: **المصادر الإسلامية فى الكوميديا الإلهية**، ت: ابتهال يونس، مجلة فصول، الأدب المقارن (ج١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٩٩.

(٢) محمد بن عبد الجبار النفرى: **المواقف والمخاطبات**، تحقيق آرثر أربرى، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٣٥.

(٣) الفرد نورث وايتهيد: **العقيدة تتكون**، ت: د. وليم فرج حنا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٩٤.

(٤) نازك الملائكة: **يغير ألوانه البحر**، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، هوامش وتعقيبات ص ٢٢١، ٢٢٢.

(٥) **العقيدة تتكون**، مرجع سابق، ص ١٣١.

(٦) ماري مادلين دافي: **معرفة الذات**، ت: نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ١٩٨٣، ص ١٥١.

(٧) عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي: **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل** (حـ١)، دار الفكر، القاهرة، د.ت، ص١٢٤، ١٢٥.

(٨) السابق نفسه، ص ٧٤ ، ٧٥.

(٩) محمد منير منصور: **الموت والمغامرة الروحية**: من الأسطورة إلى عالم الروح الحديث، دار الحكمة ، دمشق ، ١٩٨٧، ص٢٢٢.

(١٠) السابق نفسه، ص ٢٣٠.

(١١) جان برتليمي: **بحث في علم الجمال**، ت: د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٦٠٤.

(١٢) صلاح الدين التجاني: **الكنز في المسائل الصوفية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٣٠.

(١٣) جون ماكوري: **الوجودية**، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٢، ص٣١٦.

(14) ROBERT SCHOLES, **Semiotic And Interpretation**, Yale University Press, New York and London, 1982, P56.

(15) ROMAN JAKOBSON, **Verbal art, Verbal Sign, Verbal time,** Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, editors, University of Minnesota Press, U.S.A, 1985, P.154.

(١٦) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: **اصطلاحات الصوفية**، تحقيق د. كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، صفحات ٤٤، ٥٧، ٧٥، ٨٢، ١٦٥.

(١٧) عبد الحميد إبراهيم: **قاموس الألوان عند العرب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٨٠.

(18) ROLAND BARTHES, **The Responsibility of Forms,** Translated by RICHARD HOWARD, University Of California Press, U.S.A, 1985, P.40.

(١٩) وليم راي ، **المعنى الأدبي** : من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: د. يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص١٤٢.

(٢٠) لويس مينار: **هرمس المثلث العظمة**، ت: عبد الهادي عباس، دار الحصاد، سورية، دمشق، ١٩٩٨، ص٢١٩.

(٢١) عبد الكريم الجيلي: **المناظر الإلهية، تحقيق**: د. نجاح محمود الغنيمي، دار المنار، القاهرة ١٩٨٧، ص٢٥٥.

(٢٢) ماري مادلين دافي، مرجع سابق، ص١٧٨.

(٢٣) كارل جوستاف يونج وجماعة من العلماء: **الإنسان ورموزه**، ت: سمير علي، دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٤، ص١٣١.

(٢٤) السابق نفسه، ص١٣٠.

(٢٥) فيليب سيرنج: **الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة**، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص٢٠٥.

(٢٦) جان جيتون، وجريشكا بوجدانوف، وإيجور بوجدانوف: **الله والعلم**، ت: د. خليل أحمد خليل، دار عويدات، بيروت/باريس، ١٩٩٢، ص١٠٩.

(٢٧) لوتسو: **الطريق إلى الفضيلة** (نص صيني مقدس)، ت: علاء الديب، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص٣٩.

(٢٨) جاستون باشلار: **شاعرية أحلام اليقظة**، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١، ص١٤٨.

(٢٩) جــوزايـا رويـس: **الجانـــب الديـنى للفلسـفة**، ت: أحمـد الأنصارى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٣٥.

(٣٠) إبراهـيم بيومى مدكور وآخرون: **محيى الدين بن عربى** (الكتاب التذكارى)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩، ص٢١٤.

(٣١) ولتر ستيس : **التصوف والفلسفة**، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٩٨.

في أعدادنا القادمة

١- تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة	إبراهيم فتحى
٢- قراءة تحليلية فى رواية ميرال الطحاوى (نقرات الظباء)	محمد عبد المطلب
٣- المختبرات المسرحية والإعداد التربوى للممثل .	قاسم بياتلى
٤- تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى	أحمد الناوى
٥- قراءة فى أوائل الكافوريات على ضوء نظرية القلب الدلالى	سعود الرحيلى
٦- النصوص القروسطية ونظريتان لتأليف الصيغ الشفاهية	تأليف : فرانز هـ. بوميل ترجمة : سيد إسماعيل
٧- التعددية الثقافية والتفاعل بين الاتجاهات النقدية	حامد أبو أحمد
٨- النقد الثقافى : مطارحات فى النظرية والمنهج والتطبيق	عبد الله إبراهيم
٩- بخلاء الجاحظ ونهاية التاريخ	عبد الكريم جويطى
١٠- استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة" نموذجا	عبد الله أبو هيف
١١- جدلية الخفاء والتجلى فى النص القرآنى	سليمان أبو عزب
١٢ - المصطلح العلمى العربى : المبادئ والآليات	محمد حسن عبد العزيز

صرعى الغوانى والأغانى والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية فى الشعر القديم

سعود الرحيلى

التناص، كما أفهمه، مصطلح واسع يندرج فيه كل ما يتعلق باستحضار النصوص السابقة فى النص اللاحق؛ وهو يشمل ما يُعرف بـ"المحاكاة المقتدية" المتمثلة فى الاقتباس والتضمين والسرقة والأخذ بأنواعه، كما يشمل ما يُسمى "المحاكاة الساخرة" أو النقيضة التى لاتستحضر القول الشعرى الغائب لمجرد الرغبة فى تكراره واجترار إيحاءاته القديمة(1)، بل تتخذ من القلب والتحوير والاستبدال الساخر أو الطريف سبيلاً للوصول إلى الجد وإلى رؤية جديدة. والتناص بهذا المفهوم الأخير الذى يشترط السخرية أو الطرافة فى الخطاب اللاحق يشكل جوهر نظرية التناص فى النقد الحديث فيما أحسب، فهم يرون أن الشاعر التناصى المبدع ثائر ومشاكس ومناقض(2)، لا ينقل النصوص لمجرد الرغبة فى استدعاء دلالاتها التقليدية، بل يقوم بعملية من القلب والتحوير والاستبدال حتى يجعل النص الجديد ساخرًا فى معارضته أو طريفا فى تأييده. ولكى أحدد تصورى لمفهوم التناص فى هذه الدراسة بشكل أدق أرانى أميل - أولا - إلى استبعاد المحاكاة المقتدية لضعف قيمتها الإبداعية، وإلى حصر التناص فى المحاكاة الساخرة أو الطريفة، لأن هذا التصور للتناص هو الذى يشكل آلية إبداعية خطيرة لتوليد الثقافة والفكر والأدب. كما أرى من ناحية أخرى أن الدائرة الخطابية التى يقع فيها التناص أوسع من أن نحصرها فى الكلمة المفردة أو العبارة القصيرة، فالتناص قد يقع فى أطر وسياقات شعرية برمتها. فإذا نظم بشار قصيدة على لسان الحمار يزعم فيها موته بسبب العشق؛ فإننا سنكون هنا أمام خطاب شعرى يتضمن استحضارًا ساخرًا لسياق الحب العذرى، وإذا شبب أبو نواس بالخمرة ووصف محاسنها؛ فإننا سنكون أيضًا أمام خطاب شعرى يتضمن محاكاة ساخرة لسياق النسيب والغزل الحسى الجاهلى؛ وبهذا يكون التناص حركة إبداعية لاحقة فى سياقات أدبية سابقة. هذا باختصار هو تصورى لمفهوم التناص، وهو على أية حال التصور الذى ستنطلق منه هذه الدراسة.

وعلى الرغم من أن فورة النظرية التناصية قد خمدت الآن فيما يبدو، فإننى ما زلت أرى أن لهذه النظرية قيمة إجرائية خاصة وخطيرة فى قراءة الشعر العربى وفهم حركة تطوره النوعى والتاريخى، وذلك لأن الشعر العربى كان محفوظًا ومختزنًا فى الذاكرة قبل أن يصبح ممارسة كتابية فردية، والشعر الذى تلعب الذاكرة الجماعية دورًا حاسمًا فى إنتاجه لابد أن تتسرب إلى نصوصه الجديدة نسبة كبيرة من نصوصه التراثية القديمة، ولابد أن يتداخل فيه صوت اللاحق مع أصوات السابقين.

انطلقت فكرة هذه الدراسة لدىَّ من عبارة محددة، هى عبارة "صريع الغوانى" التى أطلقها هارون الرشيد على مسلم بن الوليد، وصارت لقبًا عُرف به هذا الشاعر. ورأيتُ أن هذه العبارة قد اشتقها الخليفة أو ولدها من بيت مشهور لجرير يقول فيه عن الغوانى: "يصرعن ذا اللب"، ثم إننى وجدت فى كتاب الأغانى شخصية أدبية فى المدينة عُرفت بصرعها الفنى عند سماع الغناء بالشعر هى شخصية أبى السائب المخزومى؛ فقلتُ: لماذا لا نفيد نحن من آلية التناص، فنطلق على هذا الأديب لقبًا موازيًا يناسبه هو "صريع الأغانى"! ثم إننى - بحكم قراءاتى فى دواوين الشعراء العباسيين الذين أدرسهم - وجدت أن خطاب الغزل عند بشار، وخطاب الخمرة عند أبى نواس هما - على التوالى - مشحونان بالسخرية التناصية من سياق الحب العذرى، ومن سياقات النسيب، والغزل الحسى. هذه السياقات والأمثلة التى سيتناولها البحث قد تبدو متباعدة من الناحية الموضوعية، ولكن الطريف أنها جميعًا تدور حول محور "الصرع"؛ فمن صريع الأغانى إلى صريع الغوانى، ومن صرعى الحب العذرى إلى صرعى الخمرة واللذة الحسية. والمرجو على أية حال أن يشكل البحث - من منظور إجرائى محدد هو آلية التناص - رابطة منهجية تجمع المتفرق وتربط المتباعد. والدراسة بعد هذا تنطلق من قناعة كاتبها بأن أية

نظرية لا أهمية لها إذا لم ترتبط بـ قيمة إجرائية. والشعر العربى ما زال محتاجًا إلى الدراسات التطبيقية التى تستظهر الأمثلة وتستنطقها أكثر من حاجته إلى التفسيرات النظرية لمناهج النقد وآلياته. وسأحاول فيما يلى السير فى هذا المضمار التطبيقى.

١ـ التناص فى سياق شعر الغزل والغناء:

درج الشعراء منذ أواخر العصر الجاهلى فيما يبدو على إطلاق لفظة "الغوانى" على النساء الحسان الشابات. واللفظة ـ كما هو واضح ـ فى صيغة الجمع. مفردها غانية. والغانية فى معاجم اللغة هى: الشابة التى استغنت بزوجها عن الرجال، أو هى بالأحرى الشابة الجميلة التى استغنت بجمالها الطبيعى عن الزينة المجتلبة من الكحل والأصباغ والحلى[٣]. لم تكن اللفظة فيما يبدو شائعة الاستعمال فى معظم قصائد الشعر الجاهلى المعروفة؛ إذ لم أعثر عليها فى المعلقات ـ وهى أشهر مجموعات الشعر الجاهلى ـ أو المفضليات ـ التى تُعد أوثق مجموعة شعرية ـ . والسبب فى ندرة الحديث عن النساء بصيغة الجمع هو أن الشاعر الجاهلى فى قطعة النسيب كان يتخصص فى امرأة واحدة يذكر اسمها ويبكى على ديارها ويصف محاسن جسدها وصفا حسيًا: فهى أم أوفى عند زهير، وخولة عند طرفة، ونوار عند لبيد، وعبلة عند عنترة، وهريرة عند الأعشى. ولقد تحدث امرؤ القيس فى معلقته عن نساء كثيرات (أم الحويرث، أم الرباب، عنيزة، فاطمة، بيضة الخدر) لكنه تحدث عنهن فرادى، ولم يتحدث عنهن جملة؛ فغزله يقوم على تعدد المفرد لا على الجمع. وحين أبدى علقمة ملاحظته المشهورة حول طباع النساء فى سياق نفورهن من الشيب وصدودهن عن الأشيب، استخدم لفظة "الحسان" ولفظة "النساء" ولم يستخدم لفظة الغوانى.

يقول علقمة[٤]:

طحا بك قلبٌ فى الحِسان طروبُ ... بُعَيْدَ الشبابِ عصرَ حانَ مشيبُ

(...............................)

فإنْ تسـألونى بالنســاءِ فإننى ... بَصيرٌ بـأدواءِ النساءِ طبيــبُ

إذا شابَ رأسُ المرءِ أو قــلَّ مالُهُ ... فليس له من وُدِّهِــنَّ نصيـبُ

ويبدو من أبيات علقمة أن الحديث عن النساء بصيغة الجمع قد ارتبط بذكر الشيب فى سياق شكوى الشاعر من صدود الشابات الجميلات عنه. أما الأعشى فهو الذى ـ فيما يبدو ـ ربط لفظة "الغوانى" تحديدًا بسياق الشكوى من الصدود فى زمن الشيب؛ فكلما ورد ذكر الغوانى فى نسيبه، جـاءت هذه اللفظة مـرتبطة بذكر الشـيب والصدود. يقول الأعشى معبرًا عن هذا الارتباط[٥]:

وأرى الغوانى حين شبتُ هجرننى ... ألا أكون لهـن مثلى أمـــردا

إن الــغوانى لا يــــواصلن امرءًا ... فقد الشباب وقد يصلـن الأمردا

ويقول فى قصيدة أخرى معبراً عن الارتباط نفسه[٦]:

فأصبحتُ لا أقرب الغانيــات ... مزدجرًا عن هواى ازدجـارا

وإن أخـاك الذى تعلمـــين ... ليالينا إذ نـحل الجفـــار ا

تبدل بعد الصبا حكمـــة ... وقنَّعهُ الشيب منه خمـــارا

وحين نصل إلى العصر الأموى الذى يُعد استمرارًا لتقاليد الشعر الجاهلى؛ نرى شعراءه يتابعون الأعشى فى ربطه لفظة الغوانى بذكر الشيب والصدود. يقول الأخطل[٧]:

إن الغوانى إن رأينك طاويًا ... بُرد الشباب طوين عنك وصالا

وإذا دعونك عمهن فإنه ... نسب يزيدك عندهن خبالا

أما جرير فلم يكتف بالشكوى من الصدود والإعراض، بل شكى من القتل أو الصرع الذى تسببه للرجال عيون الغوانى التى فى طرفها حور، يقول جرير[٨]:

إن العيون التى فى طرفها حور ... قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به ... وهن أضعف خلق الله إنسانا

وحين نصل إلى العصر العباسى، نرى عبارة "صريع الغوانى" تظهر فى أول هذا العصر لتصبح لقبًا أطلقه الخليفة هارون الرشيد على مسلم بن الوليد حين أنشده قصيدة يقول فيها[٩]:

هل العيشُ إلا أن أروح مع الصبا ... وأغدو صريع الكأس والأعين النجل

فقال له الرشيد: **"أنت صريع الغوانى"**[١٠]، من الواضح أن الخليفة قد اشتق هذه العبارة/ اللقب مباشرة من بيت مسلم، ولكنه ربما كان واعيًا بحركة انتقال العبارة من جرير الأموى إلى مسلم بن الوليد العباسى. فى بيت جرير نرى الفعل المضارع قد أسند إلى نون النسوة "يصرعن" وهى نون تعود إلى الغوانى أو إلى عيون الغوانى فى البيت السابق، فإذا ربطنا العامل النحوى بمعموله فى البيت اللاحق؛ فسنحصل على هذه العبارة "العيون .. يصرعن". وقد أتى البيتان عند جرير فى سياق النسيب والغزل الذى نرى أنه أقرب إلى التعفف منه إلى الحسية، ولهذا وصفوا غزل جرير بالعفة. أما ما فعله مسلم بعبارة جرير فهو أنه حول الفعل المضارع "يصرع" إلى صيغة مبالغة "صريع"، وحول صيغة الجمع من "عيون" إلى "أعين"، فتحولت العبارة الجريرية كلها من فعلية مكونة من فعل وفاعل "يصرعن" إلى اسمية مكونة من مضاف ومضاف إليه "صريع الكأس والأعين". كما نلاحظ أن مسلم بن الوليد قد أضاف عاملاً آخر للصرع هو "الكأس". فأصبحت علة الصرع ثنائية بعد أن كانت أحادية عند جرير. ومع أن بيت مسلم قد أتى فى سياق النسيب أيضًا؛ فقد جاء معبرًا عن رؤية المجون والخلاعة التى عُرف بها شعراء العصر العباسى الأول. وهكذا نرى أن مسلم بن الوليد قد استدعى عبارة جرير التى تختزنها ذاكرته؛ ولكنه لم يكررها ولم يجترها كما هى، بل وفّر لعبارته الجديدة نوعًا من المغايرة الصياغية والسياقية التى أكسبتها شيئًا من الجدة والطرافة، وإن لم تصل إلى درجة المحاكاة الساخرة أو النقيضة.

وإذا كان مسلم بن الوليد قد صرعته اللذة الحسية المتمثلة فى الخمرة والمرأة، أو فى "الكأس والأعين النجل" على حد عبارته الكنائية، فهناك نوع آخر من الصرع المتعلق بشدة التأثر لسماع الشعر والغناء. ولقد رأيتُ - من المناسب - أن أفيد من آلية التناص هذه فأولد من عبارة الخليفة السابقة "صريع الغوانى" عبارة جديدة موازية لها ومتجانسة معها تجانسًا بديعيًا يدخل فى باب جناس القلب، تلك العبارة هى "صريع الأغانى" التى أرى أنها تصلح لقبًا ذا دلالة على شخصية أدبية كانت معروفة فى العصر الأموى، هى شخصية أبى السائب المخزومى الذى وردت أخبار شغفه بالشعر والغناء فى كتاب الأغانى. وهو كان من أعيان قريش وفقهاء المدينة، ولقد كان فى أهل الحجاز ظرف ودعابة وروح خفيفة بعيدة عن التزمت والتشدد، وأخبار شغفهم بالقصائد والمقطوعات الغزلية الرقيقة المغناة أكثر من أن يتسع لها هذا المكان، غير أن أبا السائب المخزومى هذا بالذات يقدم صورة نموذجية لذلك الصرع الفنى الذى ليس له دافع سوى حسن التذوق وشدة التأثر بسماع الغزل الرقيق واللحن الشجى. وهو صرع فنى حقا، ولا علاقة له بذلك الصرع الحسى المتعلق بالخمرة والمرأة عند مسلم بن الوليد وأبى نواس وأضرابهما. يروى صاحب الأغانى أن أبا

السائب سهر ليلة، فقصد صديقًا له يدعى أبو مصعب. وطلب منه أن ينطلق معه إلى العقيق ليتناشدا الأشعار. وفى بعض الطريق أنشده أبو مصعب بيتين للعرجى يصوران قصة عاشقين قضيا الليل معًا تحت رواقه الساتر. وكان عليهما أن يتفرقا قبل أن يزيح عنهما عمود الصبح ستارة الليل. وهذان هما البيتان اللذان يصوران لحظة الفراق:

باتا بأنعم ليلةٍ حتى بـــــدا   صبح تلوَّح كالأغر الأشقـــــر
فتلازما عند الفراق صبـــابةً   أخْذَ الغريم بفضل ثوب المعسر

فطلب أبو السائب من رفيقه أن يعيده عليه، فأعاده. فقال: أحسن والله. ثم أقسم يمينًا مغلظة بالطلاق إن نطق بحرف غيره حتى يرجع إلى بيته. فكان كلما قابله رجل وسأله عن حاله أنشده البيت الأخير، حتى ظنوا به الصرع والجنون. فقال أحدهم حين رآه على هذه الحال: إنا إلى الله وإنا إليه راجعون، وأى كهل أصيبت به قريش. وحين رآه قاضى المدينة على هذه الحال، خاف عليه من أن يتهور فى بعض آبار العقيق. فحمله إلى بيته مربوطا على ظــهر دابة القــاضى[١١].

من الواضح أن القصة ترد فى سياق الظَّرف والدعابة، وهى لذلك قد لاتخلو من التلميع الدرامى القائم على المبالغة فى تصوير الحدث المعبر عن خفة الروح التى اشتهر بها فقهاء المدينة فى مقابل التزمت الذى عرف به فقهاء العراق. غير أن هذا لا يقلل من دلالة الخبر على الشغف بالشعر والغناء عند أهل الحجاز إلى درجة الوصول بحالة التأثر إلى الصرع والجنون أحيانًا. أفليس من المناسب إذًا أن نفيد من عبارة "صريع الغوانى" التى سارت لقبًا لمسلم بن الوليد، فنطلق عبارة "صريع الأغانى" لقبًا فنيًا يصف الحالة الأدبية والتأثرية التى يمثلها أبو السائب المخزومى بصورة نموذجية. فإذا كان مسلم بن الوليد هو صريع الغوانى لكثرة ما قال فيهن من الغزل الحسى الماجن، فإن أبا السائب المخزومى وأضرابه هم بحق صرعى الأغانى الذين تتجسد فيهم جمالية التلقى.

٢ـ التناص فى سياق الحب العذرى:

هذا فيما يتعلق بصرعى الغوانى والأغانى. أما صرعى الحب العذرى فأمرهم أشهر من أن أحتاج إلى التعريف به هنا، ولكننى أذكره هنا لعلاقته بمفهوم التناص الذى نحن بصدد استظهار أمثلته النموذجية من شعرنا. والحقيقة أن موقف بشار من الحب العذرى الذى عرضه بطريقة تناصية ساخرة فى إحدى مقطوعاته يقدم لنا أحد هذه الأمثلة النموذجية: كان الحب العذرى ـ كما هو معروف ـ يذهب بعقول المتيمين ويؤدى بهم إلى الصرع والجنون ثم إلى الموت البطىء. كان ذلك فى صدر الإسلام وأوائل العصر الأموى. وفى نهاية هذا العصر ظهر بشار ليكون شاعرًا عقلانيًا إباحيًا يتعاطى الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وينطلق من موقف عملى متحضر مختلف عن انفعالية أبناء البادية وسرعة تأثرهم وطفرة مشاعرهم. وكان لهذا يرى أن العشق المؤدى إلى الجنون والموت من أجل علاقة لا أمل فى تحققها لا يدل إلا على سذاجة البدوى وسخفه وبعده عن التفكير العلمى والعملى؛ ولأنه من دعاة العقلانية، سخر من ظاهرة الحب العذرى ومن قيم المحافظة العربية سخرية مريرة استغل فيها موت حماره، فنظم مقطوعة شعرية على لسان الحمار، زعم فيها أن حماره قد قتله العشق حين رأى أتانًا حسناء واقفة عند باب الأصفهانى. فتعلق بها قلبه وهام فى حبها. يقول بشار على لسان الحمار[١٢]:

سيدى مـــل بعنـــانى   نحو باب الأصفهانـــى
فلـــدى البـــاب أتان   فضلـــــت كل أتـــان
تيمــــتنى يوم رحنا   بثناياهــــا الحســـان
وبغنــــــــج ودلال   شـــف جسمى وبرانى
ولهـــا خـــد أسيـــل   مثـــــل حد الشيفرانى
فلذا مـــت ولو عشـت   إذًا طـــــال هــــوانى

فى هذه القطعة محاكاة تناصية ساخرة لثلاثة سياقات متعلقة بشعر الغزل والنسيب فى نصوص الفترات السابقة لبشار: أولها: أن فكرة موت الحمار بسبب الحب والعشق تمثل استدعاءً ساخرًا لسياق الحب العذرى، وخصوصًا حين يقول الحمار إن الأتان الواقفة عند باب الأصفهانى قد تيمته، وأن حبها قد شف جسمه وبراه. ولذا مات حتى لا يطول هوانه وتطول معاناته، فنحن نعرف من سياقات الغزل العذرى أن نحول الجسم عند المتيمين هو من أهم الأعراض الدالة على مرضهم النفسى، وهو الذى يؤدى بهم إلى الموت البطىء. ومن هنا فإن نحول جسم الحمار فيه دلالة على مرضه النفسى واعتلال صحته. وهو الذى أدى فى النهاية إلى موته. والثانية أننا نجد فى بيت المطلع استحضارًا ساخرًا لمعنى أدبى قديم درج الشعراء على الابتداء به فى النسيب، وهو طلب الشاعر من رفاقه فى القافلة أن يعوجوا أو يميلوا المطايا نحو الديار والمنازل العافية لكى يتسنى له الوقوف والبكاء أو التسليم عليها، وانطلاقًا من هذا السياق التقليدى القديم يطلب الحمار من رفيقه وسيده أن يميل بعنانه نحو باب الأصفهانى ليتيح له الاتصال بتلك الأتان الحسناء الواقفة لدى الباب. والثالثة أن وصف الأتان فى بقية القطعة يمثل محاكاة ساخرة لسياق الغزل الحسى الذى يصف فيه الشاعر عادة إغراء صاحبته ومثالية جمالها الجسدى، فالعاشق هنا حمار يصف الإغراء والجمال الجسدى فى صاحبته الحمارة ذات الغنج والدلال والثنايا الحسان والخد الأسيل الذى يشبه حد الشيفران. هكذا نرى كيف يستحضر بشار سياقات النسيب، والحب العذرى، والغزل الحسى لا لكى يقلدها ويؤيدها ويقتدى بها، بل لكى ينقضها ويسخر منها حين يضع حمارًا محل الإنسان، ويدعى موته بسبب العشق. فإذا كان "من الحب ما قتل" كما يقول المثل، فإن الحب كان بالفعل فى العصر الروحانى الأول يقتل المتيمين من ذوى النفوس الصافية البريئة من أبناء البادية. أما فى العصر العباسى العقلانى المادى المتحضر، فإن الحب اليائس يجب ألا يقتل إلا الحمير السخفاء الذين لا عقول لهم والذين يتبعون التقاليد دون تفكير فى مضامينها الدالة على التحول النوعى الثقافى من عصر البداوة العربية إلى عصر الحضارة العباسية ذات التقاليد الفارسية، إن بشارًا يطرح فى هذه القطعة الهزلية الطريفة رؤيته التحررية وموقفه الناقد والمعارض من خلال نقض المحافظة العربية والسخرية منها. ومن هنا أرى أن هذا الاستحضار الساخر لسياقات أدبية غائبة هى سياقات النسيب والغزل العذرى والحسى يقدم مثالاً نموذجيًا على التوظيف الإبداعى لآلية التناص وعلى خطورة هذه الآلية وقدرتها على توليد الثقافة والفكر. إن التناص فى هذه القطعة، كما يرى القارىء، ليس تكرارًا واجترارًا لعبارات سابقة لمجرد استدعاء إيحاءاتها التراثية القديمة، بل هو استحضار لأطر وسياقات أدبية بكاملها، وهو نقض لتلك السياقات وتحويل لمضامينها من الجد إلى السخرية الدالة على الاختلاف والمغايرة فى الرؤية وفى الموقف الثقافى لدى الشاعر اللاحق. وأحسب أن الاستدعاء الساخر الذى تطرحه هذه القطعة فى سياق شعر الغزل يقع فى صميم نظرية التناص فى النقد الحديث.

٣ ـ التناص فى سياق الخمرية النواسية:

إذا كان بشار قد سخر من ظاهرة الحب العذرى حين أحل موت الحمار محل موت الإنسان، فإن أبا نواس قد دأب على إحلال الخمرة العباسية محل الصاحبة الجاهلية فى سياق السخرية من النسيب والغزل الحسى فى القصيدة الخمرية. هكذا يلتقى الشاعران فى تفريغ الأطر والسياقات الفنية التقليدية من مضامينها القديمة وإحلال مضامين جديدة محلها. وهما يتخذان من هذه التقنيات التناصية الساخرة سبيلاً للتعبير عن رؤية حداثية تعادى التبعية والتقليد والمحافظة وتنتصر لذاتية التجربة الشعرية وواقعيتها ومعاصرتها، وهى رؤية قد لا تخلو فى الحالتين من نزعات المجون والتحرر والشعوبية وربما الإلحاد. ولكن هذا ليس من وظيفة الناقد الذى يجب أن ينصب جهده على الكشف عن درجة الفن فى تعبير الشاعر عن مواقفه ورؤاه، وهذا ما يجعلنى أقارب موضوع الخمرية من جهة علاقته بنظرية التناص. ولكننى قبل أن ألتفت إلى خصوصية التعامل التناصى مع الخمرة، أود أولاً الإشارة إلى أن القصيدة الخمرية كانت عند أبى نواس مجالاً رحبًا للسخرية من مقومات الثقافة الجمعية المحافظة. الشيخ الصالح فى

الخمرية ليس هو الذى نعرفه بتعقله ووقاره وورعه وحسن سمته، بل هو الذى يطرب ويُغنى ويشرب[١٣]. وإبليس اللعين فى الثقافة العامة يُصبح فى الخمرية "إبليس الطريف" الذى يعينه على الفساد ويمده بوسائل اللذة[١٤]. والفتوى الفقهية فى الخمرية تصبح إنكارًا لكل القيم الدينية وتحليلاً لكل المحرمات والممنوعات[١٥]. والفخر بالبطولة والفروسية القديمة يصبح فخرًا بالقصف فى الحانات وبركوب خيول الخمرة التى تصول به وتجول فى ميادين اللذة الحسية[١٦]. هكذا ينطلق أبو نواس فى إطار رؤية المجون فى القصيدة الخمرية من منطلق استبدالى تحولى ساخر وناقض يُحل التحرر محل المحافظة، والحرام محل الحلال، واللذة محل الزهد والتقشف والانصراف عن متع الدنيا. وفى إطار هذه التقنية العامة القائمة على الاستبدال أو التفريغ والإحلال سوف ألتفت الآن إلى خصوصية تعامله مع ثنائية الخمرة والأطلال فى بنية القصيدة الخمرية.

حين يصف أبو نواس الخمرة، فإنه لا يصفها وصفًا مباشرًا على أساس أنها سائل مشروب كالماء واللبن، بل يتعامل مع وصفها على أنها ذات مؤنسنة فى صورة فتاة عصرية متحضرة تقابل فتاة الأطلال البدوية السمراء وتحل محلها وتستولى على المكانة الأولية المخصصة لها فى البنية الفنية القديمة. إن أنسنة الخمرة بغرض إحلالها محل الحبيبة أو الصاحبة تقنية أسلوبية وطريقة أدائية عامة يمكن ملاحظتها فى جميع الخمريات، ولا قبل لنا بإحصائها، ولكننى سوف أحاول فى ما يلى تلخيص أهم الصفات التى نسبها أبو نواس إلى الخمرة لكى نتبين من خلالها أنه يتعمد أنسنتها بهدف اتخاذها بديلاً من الصاحبة التقليدية: فهى بكر عذراء، وعجوز شمطاء، وهى ابنة الكرم، وبنت عشر، وابنة العنب، وبنت دسكرة، وهى صبية محجبة، لم تعجم ولم تختبر، وهى أم صهباء تارة، وعروس تارة أخرى، وهى صديقة الروح التى يخطب الندمان ودها، ويفتحون ختمها ويفضون بكارتها، فيسيل الدم من جوفها كأنه نجيع القلوب، رائحتها زكية، وتقبيلها لذيذ، وهى ليست بدوية سمراء، بل حضرية شقراء، وهى ربيبة ملوك وليست ربيبة الخيام والبادية، وهى كرخية وبابلية وعراقية وشامية ويهودية ومجوسية، وهى ليست بسيطة وساذجة كفتاة الأطلال، بل ذات شخصية معقدة ومتفردة ومزدوجة: فهى أم وبنت، وصحة وسقم، وحلاوة ومرارة، وفعلها يصعد إلى الرأس ثم يدب فى العظام، وهــى جد ومزاح، وهى تحيى وتميت، وهو يثنى عليها بآلائها ويسميها بأحسن أسمائها[١٧]. من هذا نرى أن أبا نواس يشبب ويتغزل بالخمرة ويصف محاسنها تمامًا كما يتغزل ويشبب الجاهلى بصاحبته ويصف محاسنها. فوصف الخمرة عند أبى نواس إذًا ينطوى على نوع من التشبيب الاستبدالى الساخر القائم على تفريغ سياق النسيب والغزل الحسى الجاهلى من مضمونه القديم المتعلق بالصاحبة وإحلال مضمون جديد محله متعلق بالخمرة العباسية التى تستولى الآن على مكانة الصاحبة فى بنية النظام القديم. من الواضح أن أبا نواس حين يؤنسن الخمرة فى صورة فتاة ويشبب بأوصافها فإنه يستحضر سياق الغزل الحسى ويحيلنا إليه، لكنه يستحضره ويستدعيه بصورة تتضمن تغييبه، لأنه يفرغ هذا السياق من الصاحبة ويملأه بالخمرة. فهو إذًا استحضار تناصى نقضى مشحون بالإشعاعات الدلالية والمفارقات الساخرة.

وفى إطار هذه التقنية التناصية الساخرة القائمة على تفريغ النسيب والغزل من مضمونهما المتعلق بوصف الحبيبة يتعامل أبو نواس ـ فى كثير من خمرياته ـ مع الطللية التى هى أول وأهم عنصر من عناصر النسيب. ومن المهم أولاً ملاحظة أن موقف أبى نواس من الطللية هو موقف فنى ـ ثقافى بالدرجة الأولى، فهو لا يرفض الطللية بصفتها ظاهرة اجتماعية خاصة بعصر معين، بل يرفض التبعية والتقليد، ويدعو إلى ذاتية التجربة الشعرية، ويتوجه بخطابه لا إلى الجاهليين، بل إلى شعراء عصره؛ ولذا فإن سخريته من وصف الأطلال منصبة على استرذال الاتباع والتقليد، حين يقول على سبيل المثال[١٨]:

قل لمن يبكى على رسم درس   واقفًا ما ضر لو كان جلس

فإنه يستحضر أول عبارة فى أول معلقة: هى عبارة "قفا نبك". وهو استحضار مشحون بالسخرية فى ذلك الاستفهام عن ضرورة البكاء وقوفاً بدلاً من الجلوس. ولكنه فى الواقع لا يسخر من امرىء القيس إطلاقًا، إذ أن امرأ القيس أتى أولاً فى الذاكرة الثقافية، واختار أن يبكى واقفا على المنزل والحبيب، وهذا شأنه واختياره؛ ولكن ما بال هؤلاء المقلدين من شعراء عصره لا يجدون وضعًا آخر ملائمًا للبكاء غير الوضع الذى اختاره امرؤ القيس! عَبْر هذه السخرية التناصية من عبارة امرىء القيس يسجل أبو نواس موقفًا ثقافيًا ينتصر فيه للإبداع على الاتباع، وللتجديد على التقاليد، وللحداثة على الوراثة.

وإذا كان أبو نواس فى الخمرية التى مطلعها البيت الآنف الذكر قد اكتفى بالتعبير عن موقفه الرافض للتبعية عبر السخرية التناصية من عبارة واحدة هى عبارة "قفا نبك"، فإنه فى بعض خمرياته يستحضر الإطار الطللى بكامله استحضارًا يقوم على إحلال الحانة محل الديار، بمعنى أنه يفرغ الإطار الطللى من مضمونه المتعلق بوصف الرسوم والديار ويملأه بوصف الحانة أو مجلس الشراب الذى أقام فيه لعدة أيام مع صحبه ثم رحلوا عنه بعد أن تركوا فيه آثار قصفهم وشرابهم وإقامتهم. وفى هذه البنية تصبح القصيدة الخمرية بكاملها إطارًا طلليًا مقلوبًا وساخرًا. ومن أوضح الأمثلة على هذه التقنية التناصية الساخرة خمريته التالية(١٩):

ودار ندامى عطلـــوها وأدلجـــوا	بها أثر منهم جـــديـد ودارس
مساحب من جر الزقـــاق على الثرى	وأضغاث ريحان جـنى ويابـس
حبست بها صحبى فجددت عهدهم	وإنى على أمثال تـــلك لحابـس
ولم أدر منهم غير ما شهـــــدت به	بشرقى ساباط الديار البســـابس
أقمنـــا بهـا يومًا ويومـًــا وثالثًا	ويومًا له يوم الترحُّـــل خـامس
تـــــدار علينـــا الراح فى عسجدية	حبتها بألوان التصاوير فـــارس
قرارتهـــــا كسرى وفـــى جنباتها	مهًا تدريها بالقسى الفـــوارس
فللخمر ما زرت عليه جيـــــوبها	وللماء ما دارت عليه القـــلانس

هذه هى خمريته السينية المشهورة التى يقال إن الجاحظ أثنى عليها وقال إنها لا تتاح إلا لقليل من الشعراء(٢٠). ولقد أحسن شارح الديوان وأصاب المفصل حين اختار لها عنوانًا يحمل دلالة دقيقة على طبيعة المفارقة التناصية الساخرة فى تقنيتها الأسلوبية، فهى بالفعل "أطلال حانة". وحين نبحث عن السر فى شهرتها وإعجاب الناس بها، فإننا نراه فى هذه التقنية الأسلوبية التى تمثل استدعاءً ساخرًا للسياقات الفنية القديمة: فمن سياق النسيب يستحضر أبو نواس عنصر الطللية وما يتبعه من وصف للظعائن ومشاهد التحمل والارتحال. ولكنه استحضار تغييبى، بمعنى أنه يستحضر الطللية لكى يسخر منها ويلغيها أو ينقضها ويفرغها من مضمونها بإحلال الحانة محل الدار، فالدار هنا ليست أطلالا ورسوما عافية، بل حانة أو مجلس شراب فى خان على طريق القوافل، والنازلون بالدار والراحلون عنها فيما بعد ليسوا أهل الشاعر وأحبته، بل قوم لقيهم بالصدفة، وهو لا يعرفهم إلا من خلال الألفة التى تنشأ عادة بين الندمان؛ والآثار الباقية فى الدار بعد الرحيل ليست الدمن والأثافى والنؤى والأوتاد، بل مساحب أوعية الخمرة وأغصان الريحان الرطبة واليابسة. ويؤكد الشاعر فى سخرية بالغة من ثيمة الوقوف على الأطلال أنه لا يستوقف الرفاق إلا لمثل هذه الحالة من الدعوة إلى الشراب، فمن العبث والسخف استيقاف الناس لمجرد دعوتهم لرؤية ديار عافية ورسوم دارسة. إن الخمرة فى نظر الشاعر واقع وفعل يحس المرء أثره فى نفسه وجسده، أما الأطلال فهى ضرب من العبث والأحلام والذكريات. وهو لم يقف على الدار العافية بعد سنين طويلة كما فعل زهير ولبيد، بل أقام فى الحانة أسبوعًا وشرب مع الندمان فى جو من التقاليد الفارسية الراقية ذات التصاوير والتحف

والألوان، تُدار عليهم كؤوس الخمرة، ولا تدور عليهم الإبل والشياه. هكذا نجد فى استدعاء أبى نواس لسياق الطللية نقضًا وتغييبًا لمضامينها العربية البدوية، ونجد فى المقابل تثبيتًا وإحلالاً للخمرة بتقاليدها الفارسية المتحضرة، أى أنه جعل سياق الطللية إطارًا للخمرة. فالمسألة إذًا ليست محاكاة تقليدية تردد أصداء الماضى وتستدعى إيحاءاته، بل استحضار تناصى ساخر يفرغ الطللية من مضمونها ويجعلها إطارًا للخمرة. ولعل هذه التقنية التناصية الساخرة هى التى لفتت الأنظار إلى هذه الخمرية بالذات ودفعت متذوقى الأدب والشعر إلى الإعجاب بها. وهذا فى التحليل الأخير يشير إلى لماحية الجاحظ الذى أبدى إعجابه بها وأدرك أنه لا يتاح لكثير من الشعراء مثلها.

وفى خمريته التى مطلعها "عفى المصلى وأقوت الكتب"[٢١] يستحضر أبو نواس سياق الطللية والظعينة مرة أخرى، ويستخدم التقنية التناصية الساخرة نفسها التى استخدمها فى الخمرية السابقة. إن العفاء والإقواء والإقفار مفردات أساسية فى معجم الطللية، لكنها تُنسب الآن لا إلى الديار، بل إلى المصلى والمسجد الجامع الذى يقول إنه عفى وأقفر. والواقع أن دور العبادة هذه لم تخلُ من روادها، بل خلت منه هو حين رحل من البصرة إلى بغداد. وفقد أصحابه القدامى تبعًا لذلك. إن انتقال الشاعر من البصرة إلى بغداد يمثل تحولا جذريًا فى حياة الشاعر من المسجد إلى الحانة ومن حياة العبادة إلى حياة المجون، ويبدو الشاعر حزينًا لفقد أصحابه بالموت أو بالرحيل عنهم، ومع ذلك يقرر أنه غير آسف وأنه مستعد للتكيف مع حياته الجديدة، فقد وجد فى حانات الكرخ وقطربل ببغداد مربعه ومصيفه، ووجد فى العنب أمًا ترضعه درها وتلحفه بظلها، وما دام الأمر كذلك فلا بأس أن يصبح المسجد الجامع والمصلى ودور العبادة كلها فى البصرة أطلالاً عافية وديارًا خالية من سكانها. هكذا يأتى رحيل الشاعر من البصرة إلى بغداد فى صورة أطلال عفت وأقوت وظعائن رحلت بحثًا عن المرابع والمصايف فى ديار أخرى؛ وبهذا أصبحت المساجد التى رحل عنها فى البصرة أطلالاً عافية ورسومًا دارسة، كما أصبحت الحانات التى رحل إليها بقطربل والكرخ مرابع ومصايف، وتصبح الكرمة أمه التى ترضعه درها وتلحفه بظلها؛ فنحن إذًا أمام تحوير واستبدال تناصى ساخر يفرغ سياق الطللية والظعينة من مضامينها التقليدية بإحلال دور العبادة محل الأطلال، والحانة والخمرة محل الديار والمرابع والمصايف، ونحن نستطيع أن نختار لهذه الخمرية عنوانًا يلخص مكمن السخرية التناصية فيها، هو "أطلال العبادة ومرابع الحانة". وأحسب فى التحليل الأخير أن هذه التقنية الأسلوبية الساخرة القائمة على استحضار الأطر والسياقات الشعرية التقليدية لنقضها وتفريغها من محتوياتها السابقة وملئها بمحتويات جديدة لاحقة يقع فى صميم نظرية التناص التى هى آلية إبداعية فى المقام الأول.

وبعد! فهذه دراسة حاولتُ من خلالها أن أرسخ فى ذهن القارىء تصوراً محددًا لمفهوم التناص الذى اختلف الناس حول طبيعته وقيمته الإجرائية. هذا التصور يرى أن جوهر نظرية التناص هو شىء آخر غير الاقتباس والتضمين والسرقة التى امتلأت بها مباحث علم البلاغة العربية، كما يرى أن التحوير الساخر أو الطريف يشكل لب نظرية التناص وجوهرها فى النقد الحديث. وانطلاقًا من هذا التصور استظهرت بعض أمثلة التناص النموذجية فى سياقات شعر النسيب والغزل الحسى والعذرى وقصيدة الخمرة.

دار النقاش فى المحور التمهيدى الأول من الدراسة حول نشوء لفظة "الغوانى" وارتباطها بذكر الشيب عند الأعشى، وكيف تطورت اللفظة فيما بعد إلى عبارة "صريع الغوانى" التى ولدها الخليفة من بيتين لجرير ومسلم بن الوليد، وصارت لقبًا عُرف به مسلم بن الوليد؛ ثم إننى استخرجت بآلية التناص عبارة "صريع الأغانى". واقترحت أن تصبح هذه العبارة لقبًا لأبى السائب المخزومى؛ ومع أن هذا المثال الأولى لا ينطوى على السخرية التى اعتبرناها جوهرًا فى نظرية التناص، فهو لا يخلو من التحوير الطريف الذى يجعل العبارة المولدة تدخل فى مفهوم التناص. وفى المحورين الثانى والثالث دار النقاش حول السخرية التناصية فى سياقين واسعين هما سياق الحب العذرى عند بشار، وسياق الخمرية عند أبى نواس، وأزعم، فى التحليل

الأخير، أن الأمثلة المستظهرة تشير إلى أن التناص ليس مجرد تكرار واجترار ولا تحسين لاحق لخطاب سابق، بل آلية نقد ونقض إبداعى ساخر. وهو بهذا التصور آلية خطيرة فى توليد الثقافة والأدب والشعر.

هوامش :

(١) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعرى**: استراتيجية التناص، (المركز الثقافى العربى: الدار البيضاء، ١٩٨٥م)، ص١٢٢.

(٢) تحليل الخطاب ، ص١٢٣.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب** (دار صادر : بيروت)، مجلد ١٥، ص١٣٨.

(٤) مطاع صفدى ....، **موسوعة الشعر العربى** (شركة خياط : بيروت، ١٩٧٤م)، مجلد ٢، ص١٠٥ - ١٠٦.

(٥) **ديوان الأعشى** (دار بيروت : بيروت ، ١٩٨٠ م)، ص٥٤.

(٦) **ديوان الأعشى** ، ص٨٠.

(٧) الأخطل، شرح **ديوان الأخطل**، تحقيق. إيليا حاوى (دار الثقافة: بيروت ، ١٩٦٨م)، ص٣٨٥.

(٨) جرير، **شرح ديوان جرير**، تحقيق. محمد الصاوى (منشورات دار مكتبة الحياة : بيروت،)، ص٥٩٥.

(٩) مسلم بن الوليد، **شرح ديوان صريع الغوانى**، تحقيق. سامى الدهان، ط٢، (دار المعارف : مصر، ١٩٧٠م)، ص٤٣. والبيت من قصيدة طويلة مطلعها "أديرا علىّ الراح لا تشربا قبلى...".

(١٠) ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، تحقيق. عبد الستار فراج، ط٤، (دار المعارف : مصر،)، ص٢٣٥.

(١١) الأصفهانى، **الأغانى**، جـ١، (مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر : القاهرة ،)، ص١٥٣-١٥٣.

(١٢) بشار بن برد، **ديوان بشار**، شرح محمد الطاهر بن عاشور (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر: القاهرة: ١٩٦٦م)، ص٢١٤.

(١٣) أبو نواس، **خمريات أبى نواس**، شرح على عطوى (دار الهلال : بيروت ، ١٩٨٦م)، ص١٠٣.

(١٤) **خمريات** .، ص١٢٧.

(١٥) **خمريات** .، ص٢٠٩.

(١٦) **خمريات** ، ص٢١٧ ، ٢١٨.

(١٧) لكى ندرك كيف يشبب أبو نواس بالخمرة ويحلها محل الصاحبة، يكفى أن نُلقى نظرة على عناوين قصائده الخمرية التى وضعها الناشر وأصاب فيها الفصل الدال على مضمون القصيدة مثل: سبتنى البابلية، ابنة العنب، بنات الكرم، شقيقة روحى، بنت الكروم، الخمرة المحجوبة، بنت عشر، يهودية، الخمرة البابلية، زوجة الماء، الخمرة العروس، بنت الدسكرة، كرخية، الصهباء العذراء، صديقة الروح، خاطب الخمر، خلوت بالراح أناجيها.

(١٨) **خمريات** ..، ص٢٤٤.

(١٩) **خمريات** ..، ص٢٤٩.

(٢٠) **خمريات** ..، ص٢٥٠ ، حاشية شارح الديوان.

(٢١) **خمريات** ....، ص٣٤، والقصيدة طويلة تقع فى خمسة وعشرين بيتًا، أولها هذه الأبيات:

عفا المصلي وأقوت الكـــثب ... منِّـى فالمريدان فاللـــــــبب
فالمسجد الجامع المروءة والـ ... ـدين عــفا فالصحان فالرحب
منازل قد عمرتهــــــا يفعًا ... حتى بـدا فى عذاري الشَّهب

الثقافة الشعبية والحداثة

المشاركون:

أحمد مرسى
حسن طلب
عبد الحميد حواس
علياء شكرى
محمد الجوهرى
يسرى الجندى

ومن هيئة التحرير:

هدى وصفى
محمد الكردى
محمود نسيم

أعد الندوة للنشر:

نزار سمك

مساهمات من الخارج:

الإبداع والتراث الشعبى، وجهة نظر علم الفولكلور:
محمد الجوهرى

الشاطر على الزيبق، تجربة فى المسرح الجماهيرى
عبد الرحمن الشافعى

هدى وصفى:

نرحب بكم، ابتداء، فى مجلة فصول، لندير معكم حوارا حول محور العدد الذى نستكمل بـه مجموعـة من المحاور بدأناها بقواعد الأدب، ثم انتقلنا إلى تجليات الدين فى الإبداع، والآن: الـثقافة الشـعبية والحداثة، هذه المحاور التى نرجو استكمالها بإذن الله فى محاور قادمة، نسعى من خلالها إلى الفحص العلمى للعلاقات بين الظواهر الثقافية والأشكال الفنية، بمعنى أننا معنيون ببحـث الصـياغات والوظائف والكيفيات. وهكذا فسوف نبدأ معكم بتحديد منهجى لمفهوم الثقافة الشـعبية وسـياقها المعرفى وأشكالها الفاعلة وتجلياتها فى أشكال الكتابة وفنون العرض الحديثة. وقبل أن أترك لكم المجال لحوار أتوقع - قياسا على التاريخ العلمى والوجود الفاعل لكم - أن يكون منـتجا لمعـرفة علمـية، قـبل ذلـك أود الإشـارة إلى أنـنا اخترنا محور هذا العدد، وكذلك محاورنا الأخـرى، عـبر قـراءة خاصـة للحاضـر الاجـتماعى والثقافى المصرى والعربى. فنحن نتخذ الواقع مـرجعا ونحن نعد موضوعات المجلة ومحاورها، ولذلك أود الإجابة المجملة عن أسئلة ضمنية قد تتـبادر لديكـم، أو لـدى القارئ، حول لماذا الحداثة؟ ولماذا الثقافة الشعبية؟ بشكل مجمل، فإننى أرى أن الواقـع الـثقافى والاجـتماعى الآن بحاجـة إلى مراجعات نقدية ومساءلات فكرية، تكشف وتحلـل أسـباب التراجـع والـتفكك والانحسار للتيارات العقلانية والمؤسسات المدنية التى أنتجتها تجـربة النهضـة على مدار عقدين. نريد مساءلة الحداثة العربية، ونريد مراجعة مكونات الجماعة سـواء وصـفناه بالجماعـة الشـعبية أو الجماعـة القومـية، وهل هى الآن - علميا - مازالت محتفظة بمكونات الجماعة ومقوماتها، أم أن الاعتقاد أصبح بديلا للمواطنة، والتسليم بديلا للإقناع، والدمج القسـرى فى كليات بديلا عن التعدد والاختلاف وغير ذلك من تحولات ماثلة فى ممارسات يومية وخطابـات مهيمـنة نعـرفها جمـيعا بـالقطع. تلـك إجابـة مجملة، كما هو واضح، ولدى ملاحظة إضـافية أذكـرها لدلالـتها الهامـة. لقد اكتشـفنا عـلى الانترنـت أكـثر مـن مليـون ومئتى ألفا من الموضـوعات فى اللغات الأجنبية عن الثقافة الشعبية والحداثة، فى مقابل أقل من أربعمئة وثمانية عنوانا فى اللغة العربية، وأيضا أود هنا أن أشير إلى دأب اليونسكو والمنظمات العالمية على التركيز عـلى الهويـة والخصوصيات الثقافية. أدرك أننى استطردت قليلا، ولذلك أقترح الدكتور الجوهرى لنـبدأ معـه الحـوار، اسـتنادا إلى تخصصـه العـلمى الدقـيق واشـتغاله الطويل فى مجال الدراسات الشعبية.

محمد الجوهرى:

فـى الحقيقة لولا وجود عبد الحميد حواس وأحمد مرسى كنت أعتبر نفسى متطفلا على هذه الندوة.. خاصة أننى أخشى رجال النقد وتحديدا نقاد "فصول".. عموما أنا حريص دائما على أن أتكـلم عن تخصصى مع أناس من خارج التخصص، فهذا هو الامتحان الحقيقى لقدرة الإنسان عـلى التوصـيل، ولجدوى العلم الذى ندرسه.. هل من الممكن أن يصل إلى الآخرين أم لا؟.. سأبدأ بتوضـيح إشـكالية قد لا تكون واضحة فى نقاط الندوة، وقد تكون أجدر بالدراسة، وربما أكون أنا أكـثر قلقا عليها بصفتى دارسا للثقافة الشعبية. هذا لا يمنع أننى سأبدأ بتعريف الثقافة الشعبية، حيـث صـفة الشـعبية هى الأساس قبل الثقافة. لأن الثقافة معروفة لنا جميعا.. وهى تعنى إجمالا المـنجزات الحضـارية للإنسـان والأفكـار (الأيديولوجـيا) بمعـنى الفكـر والقـيم والتقالـيد والأشـياء والعـادات هـذه نظـرة شـاملة.."global".. غـير أن الأسـاس فـى الندوة هو صفة الشعبية.. وهنا سـنختلف بعـض الشـئ لأن الشـعبية الآن ومـنذ أزمـنه سابقة.. صفة محقرة.. فنحن عندما نصف سـيدة أو رجـلا بصـفة بلـدى نقصد تحقيره. خاصـة ونحـن نلصـق الشعبية بقطاعـات دنيا من المجـتمع.. فكـلمة شـعبية ليست كلمة بدهية عند كل الناس. من هو الشعبى؟ هذه القضية ليست فلسـفية حـتى لا نقـف أمامـها كـثيرا. إنمـا سنأخذ الآن الرائج أو المنتشر لدى الأغلبية سواء كان ممارسـة أو فهمـا أو اسـتجابة، بمعـنى أننى أعرفه وأعرف دلالته وقد لا أمارسه.. أعرف الأغانى الشـرقية ولكـنى لا أحـبها. وأعـرف أنهـا جـزء مـن الوعى الخاص بى، وهناك من الباحثين من يضـيف إلـيها ليس فقط الأشياء المتداولة وإنما عناصر ثقافية ميتة ليست فى التداول ولكنها مؤثرة فـى الخلفـية أو اللاوعـى الجمعى.. يعنى مثلا أحفادى أو الأجيال الحالية لا يعرفون العفريت أو

الغول ومثل هذه الأشياء.. ولكنها لو وردت لهم فى القراءة أو فى فيلم سوف يشرحها لهم أحد الكبار وستؤدى دورها فى التواصل. ولكنها فى حقيقة الأمر لم تعد جزءا من ثقافة هؤلاء الأطفال أو هذا الجيل، وإن كانت جزءا من الثقافة الشعبية المصرية. فالثقافة الشعبية المصرية مثلما ننظر إليها فى تنوعها الاجتماعى ننظر إليها أيضا فى تنوعها التاريخى فهى طبقات متداخلة مع بعضها وليست طبقة واحدة متداولة وأخرى متنحية أو ميتة أى خارج التداول؛ الموضوع الذى يقلقنى هو مفهوم الحداثة أكثر من الثقافة الشعبية؛ فالحداثة مصطلح ومفهوم سيطر تماما فى النصف الأول من القرن العشرين وبدأ قبل ذلك بعقدين. وهى تجربة سعت إلى تأكيد مفاهيم مثل العقل والعلم والديموقراطية وإضعاف التقاليد ومراجعة الدين ومراجعة الثوابت. واحترام الآخر والنقد الذاتى والثقة فالمجتمع الحديث قائم على الثقة. ومفهوم الثقة مهم جدا فى مقابل عدم الثقة - والانعكاسية أو نقد الذات أو تأمل الذات. والمراجعة فى مقابل المجاراة. ولكن الثقافة الشعبية مختلفة فى جوهرها عن ذلك. فهى قائمة على المجاراة وليس النقد. الثقافة الشعبية عندى هى أن أجاريك، بمعنى أننى لا أتخذ منك موقفا، وأنه من الذوق أن أجاريك فيما تقوله عكس الانعكاسية والمكاشفة فى مقابل التعمية. والحداثة على المستوى السياسى تعنى. الدولة القومية والديموقراطية والفردية إلخ.. هذا مفهوم حضارى نشأ فى الثقافة الغربية وهو تطوير للثقافة الغربية. ولكنه تحول إلى العالمية واكتسب أبعادا عالمية. ولكن فى حقيقة الأمر ليس عندى أنا وهذه هى القضية التى أحرص عليها وأجلس هنا من أجلها. إن مفهوم الحداثة عندما وصل إلى العالم الثالث.. وصل إلينا فى صورة نظرية نقول إنها نظرية تحديث modernization theory وليس modernity أو modernism أى تحديث أو حديث.

إن كلمة modernization نفسها تعنى أن المتكلم متحضر (He is modern) والآخرين ليسوا كذلك (Not yet modern) ثم كيف أجعلكم "مودرن".. الحكاية بسيطة جدا والطفل يفهمها.. أن تصبح مثلى، وتتخلى عن التراث الخاص بك والتقاليد وتأخذ عناصر الحداثة الغربية. هذه نظرية سيطرت على علم الاجتماع والفولكلور وعلى تخصصات كثيرة أخرى.

هدى وصفى:

معنى ذلك أنك ممن يرون أن الحداثة العربية حداثة تابعة انطوت فى سياق الحداثة الغربية واتخذت منها مرجعية لها. وتلك نقطة خلافية كما تعلم، فهذا التصور المستند فى جوهره إلى ماكس فيبر الذى تساءل لماذا لم يتجه التطور العلمى والفنى على طريق العقلنة وجهة أخرى غير أوربا. إن وجود رابط داخلى بين الحداثة والعقلانية الغربية أمر مسلم به من فيبر. ولكنى ممن يرون وجود خصوصية لتجربة الحداثة العربية. ربما تكون مبتسرة أو مرتبكة خاصة فى علاقتها بالتراث والغرب.

ولكنها ليست تابعة أو شريدة. والسؤال هنا للدكتور الجوهرى، مجددا، لنستكمل معه تلك النقطة: هل هناك فى إطار علم الاجتماع نظريات معارضة للمركزية الغربية؟

محمد الجوهرى:

هناك نظريات أخرى مقابلة. سيطرت فى فترات أخرى مثل الماركسية المضادة بطبيعتها والمقاومة. ونحن نتحدث هنا من خارج الأرضية الماركسية - نظريات مثل نظرية النمو اللامتكافئ. نظرية التبعية، نظرية النظام الرأسمالى العالمى. وكلها تقول إن التخلف متخلف إما لأن هناك فارقا فى النمو أو لأن هناك تبعية لمركز. أو هيمنة نظام رأسمالى غربى النشأة أصبح عالميا وسيطر على الجميع.

هذه النظريات كانت نظريات ثورية تراهن على ثورة العالم الثالث ضد التبعية والتهميش إلخ.. ولكن هذه الثورات انتهت، ونظرية التحديث ثبت فشلها لأنها أخذت طابعا شكليا. أصبح مجرد توزيع الشورت أو البيرة على الناس فى أفريقيا هو التحديث.. يعنى أنك أصبحت "مودرن".

الظاهرة التى أود التأكيد عليها هنا. أن الحداثة وعملية التحديث الثقافى سارتا عندنا فى طريق معاكس، بمعنى أننا أخذنا مظاهر حداثية دعمنا بها تقاليدنا (أو تقليديتنا) ولدينا أشكال كثيرة تدل على ذلك،. أخذنا وسائل حداثية كثيرة وأعدنا صياغتها، بحيث يمكننا أن نقول إن ما يحدث فى العالم الثالث أو فى مصر هو تحديث للتقاليد. بعض الزملاء يقول عنها القلدنة أو traditionalism أى أننا نصبغ الحياة العصرية الحديثة،بالصبغة التقليدية، ونعرض التقاليد بصورة حداثية. والحداثة نقدمها بصورة تقليدية. ولدينا نماذج: فلدينا مشروع كبير نعمل فيه منذ سنتين اسمه "التراث والتغير" نبحث فيه كيف يستجيب التراث التقليدى أو الثقافة الشعبية للتغير. ولدينا بحوث فى مجالات كثيرة وممكن عرض نماذج منها: العمارة، الأزياء الشعبية، عادات الطعام، والاحتفالات الدينية، الطب الشعبى ومجالات أخرى كثيرة جدا من التكوين المجتمعى فى مقابل التكوين الجماعاتى كما سماها أحد الزملاء. أى لازالت الجماعات بديلة للقبائل، ولكنها جماعات وليست مجتمعات محلية، بمعنى أننى عضو فيها بصفتى مواطنا، والمجتمع كله ينتمى إلى دولة، وبالتالى يتطور مفهوم الدولة ولاتصبح هى العدو كما ننظر إليها الآن، لأن مفهوم الدولة القومية عندنا لازال متأخرا، هذه مجالات تطبيقية يمكن أن نعرض نماذج منها ، لاحقا. فى هذا السياق، أرصد مفارقة دالة فى تطور الحداثة الغربية، لقد ظهرت الآن اتجاهات ما بعد حداثية نقدت تجربة الحداثة وبشرت بنهايتها. المفارقة هنا أن بعض هذه الاتجاهات ما بعد الحداثية هى اتجاهات متناغمة أشد التناغم مع فكرة التراث عندنا. يعنى كل الصرامة والقيود والتنظيم والأصولية، والدقة، الموضوعية كل هذه الأشياء الحداثية.. ما بعد الحداثة تطرح تصورا مغايرا: كل شخص مختلف، الواقع والناس والفرد والوعى.. طيب. أننى أرى شيئا خطيرا فى الحقيقة.. ولقد أشرتِ إلى اليونسكو والحفاظ على التراث الشعبى وتطبيقاته فى مصر إلخ.. يعنى كل الهيئات الدولية تحافظ على التراث.. ولكن علام تحافظ بالضبط؟!.. إنهم يقولون إن الجماعة الشعبية هى التى تسجل تراثها لا المتخصصين المحترفين لأنهم يفرضون النماذج والأفكار الخاصة بهم.. وما حدث يترجم شيئا ما.. إنهم يريدون أن يتم عرض ماتم جمعه عليهم أولا، حتى يحددوا صلاحيته أى هل يوافقون على هذا أم لا؟ أى إنهم هم الذين يحددون هل هذا حقيقى وصادق أم لا. بالنسبة للثقافة الشعبية المفهوم والمصطلح. الثقافة هى أسلوب حياة، رؤية. ونحن نؤكد أولا أن مفهوم الثقافة بهذا المعنى يساير - وهذا يقربنا من الحداثة - يساير الدراسات الإنسانية المعاصرة فى فهمها لمعنى ثقافة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تجنبنا الانحرافات التى تسببت فيها الرؤية القديمة أو التعريف القديم للثقافة باعتبارها مجموعة معينة من المعارف يحصلها الفرد، توجه سلوكه وتشكل مساراته الاجتماعية، هذا تعريف سريع ولكن بالنسبة لنا الثقافة هى نظرة للعالم والوجود تتبناها جماعة معينة. وبالتالى ينعكس هذا فى أفكارها وقيمها وطريقة تنظيمها للعلاقات بين الأفراد وبعضهم. ورؤيتها لتفاصيل الكون - الأنطولوجيا الخاصة بها. ثم يتجلى بشكل واضح لنا فى التعبيرات الفنية فى الفنون المختلفة.. أدبها، موسيقاها،خ. فى هذا الإطار نستطيع أن نفهم الثقافة ولكن أين الشعبية؟! الشعبية فى تقديرى تعنى أن هناك جماعة بشرية معينة بينها قدر من التجانس، تتبنى وتنتج - بالضرورة - وتستهلك مجموعة من المعارف والتصورات والإبداعات. وبالتالى تصبح ما يمكن أن نسميه ثقافة فرعية للمعنى العام لمصطلح ثقافة. تنتمى لجماعة معينة وشعب معين. هذا يفرقها عن ثقافة نخبة، أو صفوة خاصة من الناس يتلقون أنواعا من التعليم النظامى وفى النهاية تنتج عنه ثقافة تتبناها هذه الخاصة وتتمايز عن ثقافة الجماعة الشعبية.

هدى وصفى:

ولكن النخبة ليست منعزلة كلية عن مكونات الثقافة الشعبية، هناك اشتراك وتداخل واضحان، وليس هناك فواصل قطعية وأسوار تفصل النخبة عن الجماعة، هناك تمايزات قطعا، ولكن ليس إلى حد إدراج النخبة فى مسار منفصل عن ثقافة الجماعة حتى لو كانت تقليدية كما وصفت، بعد هذه الإيضاحات الهامة للدكتور الجوهرى، أقترح الانتقال إلى أحمد مرسى ليطرح منظوره الخاص للقضية.

أحمد مرسى:

سأبدأ من النقطة الخلافية الأخيرة. وفى تقديرى، هناك تداخل وتمازج كما قالت الدكتورة هدى بين ثقافة النخبة ومكونات الجماعة الشعبية، أقول ذلك منطلقا من المعطيات المباشرة والممارسات الواقعية، قد يحدث لأسباب منهجية وإجرائية أن نفصل بين الثقافتين وندرجهما فى إطارين مختلفين. ولكن قطعا على مستوى السلوك الفردى والجماعى والتفاعلات اليومية والعلاقات الاجتماعية، لا يمكن الفصل وإلا كان اجتزاء وابتسارا. المشكلة هى أن التحليل العلمى للثقافيين غير مكتمل. ولذلك بقيت الكثرة من المفاهيم مشوشة، مثل مفهوم التعارض أو التناحر بينهما. والنظرة الدونية أو التعميمية لما هو شعبى. بالنسبة إلى أطروحات ما بعد الحداثة التى يرى فيها الدكتور الجوهرى قطعا مع الحداثة وتعارضا معها، فى الوقت الذى تقدم فيه تصورات إذا أخذناها دون تحليل للسياق الخاص بها، يمكن لهذه التصورات أن تقدم إطارا فكريا، تبريريا، لكثير من الظواهر المتخلفة فى واقعنا، هذه النقطة أنا أختلف قليلا معها، ففى رأيى أنه ما بعد الحداثة ليست إبدالا كاملا لمنجزات الحداثة، ولكنها تقدم تصورات أكثر عمقا، وتعددا، فعندما تنادى الحداثة بالعقلانية فإن ما بعد الحداثة تنبه إلى أن العقل ليس كل شئ، ولا تقول إنه ليس هناك عقل بشكل عام. وعندما نقول إن القضية الكبرى لم تعد هى التى تحرك. وإن النص ليس مركزيا إلى آخر كل هذه الأقوال، فهى تريد أن تنبه إلى غير المكتوب أو المسكوت عنه وهكذا. ما بعد الحداثة أوعى وأكثر رشدا من أن تقوم بعملية انتقاء ونقض. وبالتالى الاتجاهات المحلية التى تفهم بشكل مبتسر وتطابق بين ما بعد الحداثة والفوضى واللاعقلانية هى اتجاهات تأخذ سطوح ما بعد الحداثة لا أعماقها، تلك نقطة، النقطة الثانية الهامة عندى هى أن الدراسات الشعبية غذت كثيرا من الدراسات النقدية بمقاربات جديدة ورؤى جديدة ولفتت الانتباه لجوانب كانت مفتقدة من قبل فى الدراسات النقدية. إننى أزعم ـ وآمل ألا أكون مغاليا نتيجة التحيز ـ إن الاتجاه إلى المدرسة الثقافية ناتج من الدراسات الشعبية لأنها هى التى نبهت. إلى أن هناك بعدا فى الأعمال الإبداعية، هو البعد الثقافى الذى يجعلنا نفهم العمل بشكل أعمق. ومدرسة الاهتمام بالقارئ أعتقد أنها ناتجة من الدراسات الشعبية حول الجمهور. والدراسات حول العملية الإبداعية باعتبارها عملية أدائية، ناتج أيضا من الدراسات الشعبية لمبدأ البيرفورمانس (العرض) وكذلك أقوال من نوع القول الشائع حول موت المؤلف، أعتقد أن ما صدر من الدراسات الشعبية ومناقشتها لمجهولية المؤلف كان مؤثرا وموجها، إذن العلاقات والإفادات أقوى من مجرد التبسيط. تبسيط المسألة بأن الثقافة الشعبية ماضٍ متخلفٌ والحداثة وما بعدها وكل ما هو جديد أمر ليس كذلك.

بالنسبة للثقافة الشعبية الآن.. المشكلة أنه مع عمليات ما سُمى بـ"عمليات التحديث" التى تمت منذ القرن التاسع عشر ثم العشرين. كان هناك مسعى خاصة من رفاعة الطهطاوى ومن والاه من المثقفين الوطنيين الذين كانوا يحاولون تأسيس ما أسميه بالثقافة الوطنية. أعلم أن هناك من الباحثين من يرون فى عمل رواد ازدواجية أو نزعة توفيقية. فى الواقع أن فى جهود هؤلاء لم تكن ازدواجية بقدر ما كانت محاولة لتوطين الذهنية الحديثة، وبالتالى سعى إلى نقل المجتمع لما هو أرقى وأكثر إنسانية بالمعنى الواسع.. هذه المحاولة فى خلق ثقافة وطنية، للأسف. لم تتم ولم تحدث بالشكل الصحى المفترض. فقد تمت عملية اختزال وإبدال وإجهاض. والناتج أنه صار هناك ما يمكن أن نسميه ثقافة جماهيرية.. ولا نقصد الجهاز وإنما نقصد ثقافة الحشود. ثقافة المجاميع العريضة، وكان هذا مهما للدولة القامعة، حيث من الضرورى أن تستعين بهذا.. بخلق توجهات عريضة واسعة شاملة، وأعان فى هذا دخول الوسائط الحديثة بدءا من الصحافة، الإذاعة، التليفزيون. ثم ما استجد بعد ذلك. كل هذا ساعد على خلق هذه الثقافة الحشودية أو الحشدية ونتيجتها أن أصبح عندنا ما بين الثقافة الشعبية ـ التى اتفقنا عليها ـ وثقافة النخبة، هذه الثقافة الجماهيرية أو الحشدية هذا هو ما يجرى الآن وهذا ما نشهده. وهو يتكون أحيانا فى شكل ظواهر تعترض عليها النخبة نفسها. على الرغم من أنها ساعدت فى توليدها، مثل ظواهر شعبان عبد الرحيم، وغيره يمكن أن نعتبره مجرد عَرَض مثل الطفح الجلدى الذى يظهر أن هناك مشكلة داخل الجسم نفسه.

أصبح عندنا هذه الفئات من الثقافة.. الثقافة الشعبية. ثقافة الحشود التى تشيع الآن فى الوسائط الحديثة. وهكذا فإننى ـ إتصالا مع الأفكار السابقة ـ أعتقد أن الالتفات إلى المأثور الشعبى كان جزءا أساسيا من فكر مرحلة الحداثة الأوروبية وإبداعها. وهو عنصر أساسى فيها. وهم بهذا الشكل أسهموا فى لفت الانتباه إلى المأثور الشعبى، ثم التحول بهذا الاهتمام العام إلى أن صار علما. كل هذا بأثر التجربة الحداثية.. المدرسة الرومانتيكية مثلا من العناصر الأساسية فيها الانتباه إلى المأثور الشعبى سواء فى الشعر أو حتى بدايات الرواية. كانت العودة إلى الأساطير ثم الانطلاق منها كموضوع رومانتيكى مسألة مطروحة بكثافة.

أننى أشير سريعا لهذا لكى ننفى من ذهننا التصور بأن هناك تعارضا أو تناقضا.. العكس هو الصحيح.. عندما يكون هناك فكر إيجابى منتج دائما يتعامل مع هذا. وبالتالى أتصور أن هذا تم أيضا فى مصر مع بداية ما أشرتِ إليه من رواد الثقافة الوطنية. عندما نرى منجز رفاعة الطهطاوى على الرغم من أننا نتصور أنه ركز على مجرد نقل الفكر الفرنسى أو أساليب الحياة الأوربية وتشريعاتهم ونظرتهم للدولة والدساتير. واقع الأمر أنه من أوائل من تنبهوا إلى المجتمع الفرنسى وفى أول دروسه وهو فى السنة الأولى فى فرنسا كان من بين اثنى عشر عملا قدمهم للامتحان. كان منهم على الأقل أربعة يتصلون بالميثولوجيا. واستخدم هو هذا المصطلح أو ما يشابهه حتى فى ترجمة وقائع تليماك.

هدى وصفى:

هذه إطلالات هامة على واقع الثقافة الشعبية والحداثة، ولكنى أراك مغاليا قليلا فى رصد تأثير الثقافة الشعبية على النقد الثقافى ونظريات موت المؤلف ونقد استجابة القارئ، فهذه تحولات فى النظريات النقدية الحديثة مصدرها فلسفات واتجاهات نقدية وأبنية اجتماعية متداخلة ومركبة، ولا يمكن بتبسيط أن نختزل المسألة عبر إحالتها إلى أثر الثقافة الشعبية، أما وقائع تليماك فلها سبب آخر.. كانت موضة فى فرنسا وقتها والكل كان يقرأ تليماك وقد انقاد الطهطاوى إلى هذه الموضة.

أحمد مرسى:

هذا تفسير وأنا أحترمه ولكن نظرتى إلى مجمل عمله ومجمل الدور العظيم الذى أداه فى هذا الجانب. أقول إنه ليس مجاراة ولا انسياقا وراء الموضة، بقدر ما هو تنبه لدور الأساطير. وكلامه النظرى الواضح فى تقديمه لتليماك يقول إننا ننظر إلى الأساطير اليونانية على أنها خرافات أى أشياء خارج الواقع. ولكن هذا لا ينفى أن ننظر فيها وأن نستوعب القيم الموجودة بها خاصة القيم الروحية والجمالية. والنص إذن يكشف عن وعى مبكر للقيمة الجمالية للأسطورة رغم إدراكه أنها منافية للدين.. عودة إلى الموضوع الثقافة الشعبية، فأنا لا أرصدها باعتبارها مصدرا وحيدا للتطورات النقدية، ولكنى لا أتجاهل أثرها ولا أهمشه، وفكرتى الأساسية هنا هى أن الثقافة الوطنية عندما تكون فى حالة تقدم وتنجز دورها بالنسبة لمجتمعها، لابد أن تحقق المعادلة وهى تحاول أن ترقى بالوطن على المستوى المادى والتنظيمى والحقوقى. وأيضا من الناحية الفنية تنظر إلى أساطير الماضى وإلى عاداته وتقاليده نظرة جدلية تدمج ما هو إيجابى من الثقافة الشعبية فى الثقافة الوطنية.

محمد الجوهرى:

المسألة ليست دمج ما هو شعبى فى بنية حداثية، وليست قفزا إلى ما بعد الحداثة لتجرى توفيقا بينها وبين الأفكار المستمدة من الدراسات الشعبية. فنحن لم نمر بالحداثة.. فهل نأخذ ما بعد الحداثة؟!.. ربما يصلح ذلك فى المعدات والطائرات والأسلحة والتليفونات إلخ. ولكن هذا لا يصلح فى الأفكار والمعتقدات.. لأن إدخال فكرة اللانظام على شخص لم يعرف النظام هو جريمة ثقافية. إننى متحرج وأنا أقول هذا الكلام. لأن الثقافة الشعبية قائمة على أشياء مختلفة وهى تعكس أبنية متسلطة.. والدنيا منظمة، والكون مرتب ومستمر، وفقا لتنظيم تقليدى. وأبسط مثال هو المرأة.. صورة المرأة فى التراث.. هل يمكن أن إنقلب بها مئة وثمانين درجة وأقول إن هذا هو الموضة الآن؟! الحقيقة ليست هكذا.. فحرق المراحل أمر بعيد الدلالة.. لأننا نبنى على مجتمع

يعانى الناس فيه من الاعتداء على المال العام والفساد وكل الظواهر المرضية والمحسوبية أو تعيين الأقارب والوسايط. كل هذا خلل فى مبدأ المواطنة وحقوق المواطن والشفافية.. فعندما أقول "الحمد لله.. هى الدنيا كده. والناس تحب بعضها.. وكل واحد يبحث عما يريحه"، فهنا أنا أهدم. أولا لأننى يجب أن أعطى الفرصة لهذه الحضارة أن تأخذ مرحلة النمو الحداثى. أما أن أجئ بواحد من أفريقيا.. هيكل عظمى وأقول أنت لا تحتاج شيئا.. انظر إلى الرشاقة باعتبار أن الرشاقة حلوه.. أولا لابد أن يأكل ثم بعد ذلك تتحدث عن الرشاقة والدايت. إننى لا أخاف من هذا الكلام الذى أقولـــه ـ لأننى عشت طويلا مع أجانب وتفاعلت معهم. ولا يجذبنى أبدًا تعاطفه المصطنع مع الحيوان وهو يحتقر الإنسان.. وقد شهدت هذا الموقف بنفسى عندما وضعت كلبة صاحبة البيت فى مواجهة ابنتى. وعندما قلت لعل من لوث هذه الأرضية الكلبة وليس ابنتى، اعتبرت السيدة هذا إهانة شديدة لأنى ساويت بين ابنتى والكلبة!! ثم الكلام عن الحرية.. أية حرية؟ ولمن هذه الحرية؟ ودولة من؟ فى أى دولة نحن الآن؟ والدولة تعتبر نفسها هى والطاقم القائم الذى يجتمع فى المجلس.. هى كل شئ.. والباقى هؤلاء المواطنون إذا تبقى شئ نعطيهم وإذا لم يتبق خلاص.. لا نريد تعبا أو صداعا فى الرأس!

إننى أقصد أن عدم اكتمال مرحلة الحداثة والتقدم أو نقد التراث أو مرحلة نقد التقاليد كلها نمر بها على الإطلاق، وتم إجهاضها على محكات كثيرة. كما إن عندنا هجمة أصولية دينية سلفية تزايد على التراث.. قديما كانت الناس تحل مشكلتها. فعندما لا تستطيع أن تتم الزواج.. تعمل زواجا عرفيا.. الآن أدخلوا مسألة الحرام والحلال وأصبحنا نزايد على التقاليد.. أننى لا أستطيع أن أتوقف. ولا أكتفى بأن أقول إن الحداثة مضادة للثقافة التقليدية وبالتالى اتجاهات ما بعد الحداثة أفضل وهى متفقة مع التراث.. لأننى أعى أن الثقافة الشعبية بها مزايا ونقاط قوة تصلح كنقطة انطلاق لإصلاحات وتوجهات حداثية.. مثل التسامح.. الإنسان الشعبى والثقافة الشعبية متسامحة.. الحركات الأصولية المعاصرة المصنوعة تقتل التسامح. عندى فى الثقافة الشعبية الاعتدال فى كل شئ.. فى التدين، فى الأكل، فى الحزن، فى الضحك، أى إن التوازن والاعتدال هما سيدا الموقف فى الثقافة الشعبية.. والتطرف يفسد هذا التوازن.

هدى وصفى:

تلك إيضاحات هامة، تثير كثيرا من الإشكاليات الفكرية، لقد وضعت الثقافة مقابل الشعبية، واعتبرتها تشكل السلوك والممارسة الاجتماعية بينما الشعبية مرتبطة بها كإضافة. كما أنك تتحدث كما لو كانت الحداثة قد تمت ثم أجهضت، فهل يمكن اعتبار هذا التوصيف دقيقا. هناك تشابه واضح بين ما طرحت وما أثاره "عبد الله العروى" حول الثقافة الشعبية وكيف أنها الطبق الميت الذى يقدم للغرب.

محمد الجوهرى:

يمكن أن أقرأ الحظ فى الجرنال من باب اللعب. وهناك من يقرأ الحظ لكى يبنى عليه خطواته. لهذا كنا نهاجم عرض الحظ. لأنه عندما يدخل على ثقافة تقليدية يدعم الفكر الغيبى والصدف والحظ. وهذه نقطة مهمة.. وهو أنه لا توجد ثقافة متخلفة، أو لا يوجد إنسان شعبى وآخر رسمى، وكلنا ذلك الرجل وإن اختلفت الدرجات. وكل المجتمعات شعبية وإن اختلفت الدرجات. كلنا نزور الأولياء أنا وآخرون .. ولكن كل منا مختلف عن الآخر فى علاقته بالولى وفى مشاعرنا وفى دور الولى فى حياتنا وفى لجوئنا إلى الولى للبت فى قضايا حياتية أو تافهة، للترويح أو الإيمان. ثقافتنا الشعبية تتيح فرصة لكل الناس أن تذهب للمولد.. سواء للولى أو الحمص، أو الفرجة، أو المسخرة، أو الشيشة. هناك متسع لكل هذا.. لأنها ثقافة معتدلة ومتسامحة ومتنوعة ومتوازنة.

لا أقصد ذلك بالطبع، فهناك تداخل كما اتفقنا بين ما هو شعبى ورسمى ونخبوى، يحدث هذا على مستوى الأفراد وعلى مستوى الجماعات وكذلك المجتمعات. هذه عناصر متمازجة ومتفاوتة نسبا ودرجات، وتلك هى المسألة.

هدى وصفى:

ننتقل الآن إلى أحد المبدعين الذين شكلت تجربتهم استلهاما لثقافة الجماعة وأشكالها الفنية وخاصة السيرة وحكايات الشطار وفنون الفرجة. ننتقل إلى يسرى الجندى ليوضح لنا ملامح رحلته الطويلة والعميقة.

يسرى الجندى:

ليست لدى إجابات قدر ما لدى من أسئلة، وأنا جئت إلى الندوة مثلما ذهبت إلى الكتابة لكى أتوصل إلى علامات الطريق، لقد بدأنا بمحاولة تحديد المفهوم والمصطلح والسياقات، ثم انتقلنا هكذا فجأة إلى الحداثة وما بعدها، وثنائية الثقافتين: الشعبية والرسمية، وهل هما منفصلان أم متداخلان، موضوعات مركبة لا يمكن التعامل معها بالقفز على سياقاتها.

إننى أعتقد أن تحديد المصطلح مهم.. رغم عدم تخصصى فى المصطلح.. لكن القضايا القادمة كلها أعتقد أنها مرهونة بدقة تحديد هذه المصطلحات والقضايا المثارة حاليا فيما يتعلق بالثقافة الشعبية مرهونة بهذه التعريفات، ومرهونة بأن نعرف بالفعل علاقة الثقافة الشعبية بالمصطلحات الأخرى بشكل محدد.. يعنى عندما نقول الثقافة الوطنية وأقول الثقافة الشعبية فى الوقت نفسه.. ما العلاقة بينهما؟ إننى أعرف أن الثقافة الشعبية لها بعد تاريخى. والثقافة الوطنية هى جماع المحصلة القائمة الآنية. تمتزج فيها الجذور الثقافية لنا بالتفاعلات التى تتم مع العصر ومع الآخر. ولكن التحديدات ظلت غائبة فلم تصلنى تفرقة واضحة بين المفاهيم وأرى أن هناك نوعا ما من التداخل.

محمد الجوهرى:

الثقافة الرسمية تنتقل عن طريق القنوات الرسمية فى المجتمع بدءاً من المدارس والجامعات.

يسرى الجندى:

هذه ليست ثقافة ولكنها توجهات دولة، وتلك قنوات رسمية، والمسألة ماذا تنقل لنا ؟

محمد الجوهرى:

تنقل لنا ثقافة المجتمع كلها المعترف بها، أى الثقافة التى ارتضاها المجتمع. نحن نتحدث عن الدولة القومية التى أصبح لديها مؤسسة تعليمية تعلمك التاريخ بالشكل الذى تريدك أن تعرفه.

يسرى الجندى:

أكرر، هذه توجهات دولة؟!

محمد الجوهرى:

وأنا أقول المجتمع ولكنه أخذ شكلا مقننا.. المجتمع فى شكله المقنن أداته الدولة. وهو لا يبدأ من التعليم فقط ولكن يصل إلى تعليم المهنة نفسها ممارسة وقواعد. ثم يصل إلى وسائل الإعلام. لأن وسائل الإعلام قناة من قنوات الثقافة الرسمية وليست التقليدية. إلا إذا كانت تبث ثقافة شعبية مثل القنوات المحلية، وهذه عليها تحفظات، لأنها ترجح وتغلب وتنحاز لثقافة بيئة معينة أو منطقة معينة على حساب مناطق أخرى وثقافة بيئية أخرى.. إنما ثقافة شعبية كما تمارس فى الواقع أو كما تتم فى الواقع وهى تنقلها، فهذه ثقافة شعبية ولكن منقولة عبر الوسائل الرسمية أو وسائل التوجيه والتنشئة الاجتماعية.

يسرى الجندى:

الوسائل الرسمية يمكن أن تتعارض مع الثقافة الوطنية فى لحظة كما يمكن أن تتعارض مع الثقافة الشعبية فى لحظة أخرى.

محمد الجوهرى:

نعم ، التعارض هنا صحيح.

يسرى الجندى:

إذن أنا محتاج إلى الفصل تماماً.. لأن قضية الثقافة الرسمية توجه دولة قد يتعارض مع الثقافة الوطنية ويتعارض معى ومع غيرى ويتعارض مع الثقافة الشعبية.. إذن دخول هذا الطرف فى الموضوع دخول لا محل له.

محمد الجوهرى:

كيف وأنا أقدم فى التليفزيون ثقافة شعبية ؟

يسرى الجندى:

ومن الذى قال إن التليفزيون يعبر عن الثقافة الوطنية أو المصرية أو الشعبية؟

محمد الجوهرى:

إنها متداخلة فى الواقع ويجب ألا نفصل، فعندما تريد الثقافة الرسمية التقرب من الناس تزيد جرعة الدين وعندما تريد أن تكون محلية تزيد جرعة الثقافة الشعبية فى القنوات المحلية.. أنها عملية متداخلة.. أمّا أن تكون الدولة غير المجتمع، فلا. الدولة هى المجتمع ولكنها الشكل المقنن للمجتمع، الشكل الرسمى والمعترف به.

محمود نسيم:

الدكتور الجوهرى ربما يقصد أدوات النظام فى تكريس قيم معينة.

محمد الكردى:

نعم لأن الدولة ممكن فى ظروف معينة تستخدم الثقافة الشعبية وتوظفها بطريقة تخدم أغراضها وهذه هى النقطة التى أراد الدكتور الجوهرى أن يصل إليها.. ولكن هل أدخل مفهوما آخر؟ لقد رأيت أن الجانب التاريخى مهم جدا وخصوصا إذا أخذنا فى الاعتبار تطور الثقافة الشعبية فى الغرب أيضاً لإيجاد نوع من نقاط مقارنة. غابت فى هذه المناقشات فكرة الشفاهية أو مفهومها. الثقافات الشعبية بدأت فى صورة شفاهية. أى أن الموروث الشعبى كان شفاهيا وجمعيا فى الوقت نفسه. وهذا ما نراه فى كتابات السيرة والملاحم، أى إن هذه الكتابات أو هذه الأدوات كانت فى البداية جمعية تتوارث شفاهيا ولا يمنع ذلك من قيام بعض المؤلفين مثل هوميروس أو بالنسبة للتراث الشعبى عندما تم تدوينه بشكل أو آخر. ولكن كان يوجد دائما نوع من الازدواجية بين ثقافة عامة شعبية وبين ثقافة النخبة أو الصفوة. والثقافة الشعبية قد تبدأ وتكون فى البداية كمرحلة أولية ولكن هذا لا يتعارض مع وجود ثقافة للصفوة فى تاريخ الغرب، الثقافة الشعبية كانت مزدراه وغير مقبولة من النخبة حتى فيما أعتقد إلى بدايات ظهور الدولة القومية، وبرزت فى ألمانيا بوجه خاص، إذا التفتنا إلى مصطلح الفولكلور أى ثقافة الشعب. وبالنسبة لتجربة ألمانيا أنتم تعرفون أن ألمانيا كانت دولة مقسمة حتى نهاية القرن التاسع عشر وكان المثقفون الألمان يريدون أن يعطوا خصوصية أو هوية لوطنهم. مقارنة بالحضارة الكلاسيكية التى برعت فيها فرنسا بوجه خاص وانجلترا أيضا. لذلك اهتموا بالفولك جايس" أى التعبير عن روح الشعب. وأعتقد أن الحركة الرومانسية كانت عودة للعصور الوسطى؟ لماذا العصور الوسطى، لأنها تمثل الثقافة الشعبية التى سوف تضفى عليها بعد ذلك الثقافة اللاتينية واليونانية أى الثقافة الكلاسيكية. هذا المفهوم ضرورى لأن الثقافة الشعبية ربما أخذت طابع الخصوصية القومية. أى أن هذا ما يمثل الخصوصية القومية. بالطبع الثقافة هنا - أى الثقافة المكتوبة - ليس معنى ذلك أنها تتعارض مع الثقافة الشعبية.. بل ممكن أن الثقافة العالمية تأخذ من الثقافة الشعبية عناصر ومفاهيم وثيمات موضوعات وتصوغها بشكل آخر. وأعتقد أن موضوع علاقة الثقافة الشعبية فى مصر أيضا بالنسبة لمجئ تيار الحداثة مع بدايات القرن التاسع عشر. أن الثقافة الشعبية مثلث بالنسبة لعملية التطوير والتحديث التى بدأت بصورة، ربما متدافقة متسارعة مع حكم إسماعيل باشا. بدت الثقافة الشعبية كأنها عقبة فى سبيل تطوير وإنشاء عقلية حديثة. عقلية تتلائم مع جلب المؤسسات والمفاهيم والنظم من العالم الغربى. هنا حدث نوع من الصراع بين الموروث وبين المستجلب أو عملية التحديث التى تحدث عنها الدكتور الجوهرى وأنا لازلت أذكر أن ألف ليلة وليلة لم تكن محبذة

ولم يلتفت لنشرها فى بداية القرن العشرين ثم اكتشف قيمتها الغرب وبدأنا نأخذها فى الاعتبار بعده وكانت أول دراسة علمية هى دراسة د. سهير القلماوى.

هدى وصفى:

الغرب اكتشفها من القرن الثامن عشر واستفاد منها كل الروائيين.

محمد الكردى:

أعرف أن أنطوان جالون أول من ترجم ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤ ولكن أقول الالتفات أو إعطاء أهمية للثقافة الشعبية.

عبد الحميد حواس:

نقطة نظام.. طالما سندخل فى مسائل تاريخية اقترح أن نترك الجانب التاريخى لأنه ملئ بالتفاصيل المثيرة للخلاف.. يعنى.. كنا قد بدأنا فى رصد مقومات المنتج الشعبى ونحن عندما أجلنا مسألة الشفاهية والجمعية، لأنها من المقومات، كنا سننتقل من المصطلح والمفهوم إلى مقومات المنتج الشعبى لأن هذا هو ما يهمنا فى الدرس النقدى.

محمد الكردى:

المسألة فقط أنكم استخدمتم مفاهيم معظمها قادمه من الغرب مثل الثقافة الجماهيرية.. ومصطلح الثقافة الوطنية وهو مصطلح ملتبس يجب أن ندقق فيه.. المهم عندى هو أن الثقافة الشعبية كما سبق القول تمثل رؤية خاصة للجمهور العام وهى موروثة وجمعية ولم تأخذ طابع التأصيل النظرى، فهى تلقائية أيضا لأنها تعبر عن روح الشعب كما يقول الألمان. وفكرة الرؤية هذه أيضا هى فكرة ألمانية أى كلها مفاهيم نشأت فى قلب الرومانسية.

المهم فى تاريخنا المصرى فى بدايات القرن العشرين كانت هناك مقاومة للذات لأن المثقفين كانوا يريدون تطوير العقلية المصرية، وكانوا يعتبرون أن نشر ألف ليلة وليلة يمثل عقبة فى سبيل تحديث العقلية المصرية. ولكن عندما بدأ الغرب يمجد ويدرس هذه الثقافة الشعبية حتى المصرية أو العربية الإسلامية دراسة علمية بدأنا نحن نلتفت إليها. وهذه سمة من سمات ثقافتنا. إن وعينا بأنفسنا لاحق للوعى الغربى بنا وهذه حقيقة ألمسها عبر التاريخ. نشأت الحداثة لظروف تاريخية معينة أخذناها.. انتقلنا إلى ما بعد الحداثة التى تمثل فى الغرب تطورا مرحليا تابعا لمبدأ الحداثة وبالتالى لا يمكن جلبها أو نقلها إلى الوطن العربى نقلا ميكانيكيا وإلا كنا كمن يأخذ من الغرب مجموعة من المفاهيم ويستهلكها بطريقة غير مدروسة. ما بعد الحداثة هذا تيار يقوم على فكر يكمل ما انتهت إليه الحداثة. نهاية الميتافيزيقا، نهاية التاريخ، نقد فكرة المصدر والأساس. هذه أشياء لا يمكن أن تصل إلينا هكذا أو تسقط علينا من السماء. بل لابد أن نؤسس فكرا نابعا من السياق التاريخى الذى نمر به وإلا أصبحنا مجرد مقلدين للغرب.

هدى وصفى:

لأن النقطة الأولى نقطة خلافية وأخذت وقتا طويلا. وإن كنا فى كلامنا تعرضنا للسياقات ربما بشكل أقل من المفاهيم والمصطلحات. ونحن لسنا مطالبين بأن نتحاور بترتيب النقاط ولكنى أود الانتقال إلى مصادر الثقافة الشعبية. الأساطير والسيرة والمعتقدات والأدب الشفاهى. والدكتور الكردى أشار إلى أننا أغفلنا الشفاهية. أعتقد أننا هنا نستطيع أن نتحدث عنها. سنبدأ بالأساطير لأنها مختلفة عن المعتقدات الدينية.

أحمد مرسى:

سوف أستند إلى كلام الدكتور الجوهرى واعتبره الخلفية المرجعية التى سأتحرك عليها، لأنه قدم فرشة واسعة وعريضة للقضية والمشاكل الصادرة عنها ولكى أستجيب لتوجيه د. هدى فى قلقها الراغب فى قدر من التحديد حول المفاهيم بوصفها نوعا من التقسيم والتصنيف قد يساعد فى هذا تقديم رؤيتى الخاصة بعد تجربة العمر. لقد جئت حقيقة وفى ذهنى تصور أو مفهوم واضح للثقافة الشعبية لا يختلف كثيرا عما تحدث فيه الزملاء. ولكن المشكلة - وأنا أتفق مع حفظ الألقاب - مع صديقى محمد الجوهرى - أن المشكلة ليست الثقافة الشعبية ولكن الحداثة. نحن

نضع تيارا يمكن أن يعقبه تيار آخر كما حدث.. الحداثة وما بعد الحداثة.. ورغم أنه سينشأ ما بعد الحداثة أو هى فى طريقها لأن تتشكل ولكن الثقافة الشعبية ستظل. وإن هناك ثقافة شعبية فى مقابل ثقافة أخرى يمكن أن نسميها ثقافة الخاصة، الثقافة الرسمية .

المشكلة أن الذين تبنوا الحداثة فى الغرب أو الذين تأثرنا نحن بهم حين نقلنا المفهوم كانوا هم ما يسمون فى مصطلحاتنا بالنخبة أو الصفوة. واستطاعوا بهذه العلاقة الجدلية مع ثقافتهم الشعبية أن يحدثوا نوعا من التناغم فى الحركة، بحيث يمكن لهذه المفاهيم الجديدة، وهى ليست بالمناسبة غريبة أو بعيدة عن الثقافات الشعبية فى كل المجتمعات الإنسانية. فإذا تحدثنا عن العقل وإعمال العقل، فلا أظن أن هناك ثقافات شعبية تهدر العقل. وإذا تحدثنا عن قيمة العلم، فلا أظن أيضا بشكل أو آخر أن هناك ثقافة شعبية تهدر قيمة العلم. وسوف أضرب أمثلة من ثقافتى أنا وليس من الألمان. الرجل البسيط يقول لك: العلم نور. قد يكون هذا المفهوم يختلف عن المفهوم الذى يرتبط عندك بالعلم. ولكنه يطرح مفهوم العلم بشكل عام. وأظن أن - على الأقل فى الثقافة الشعبية التى أعرفها - حرص المصريين على تعليم أولادهم الذى لازال يشكل نوعا من الفوبيا والهلع المقيم، داخل فى هذا الإطار. فكرة الآخر، كل القيم التى يمكن أن تتبناها الحداثة، نقد الذات. لن يخترع أحد شئ من فراغ.. إنما المسألة أن هذه النخبة عندما تتصدى للتغيير أو القيادة، هناك علاقة جدلية بينها وبين الكثرة التى نسميها بالشعب حيث يمكن أن تؤثر وتتأثر وهكذا. نحن لم يحدث عندنا هذا لأننى لا أستطيع أن أفصل أخلاقا. ومن البديهى أن نضع هذا فى إطاره التاريخى الاجتماعى. بمعنى أنه غير منفصل عن الثورة الصناعية، غير منفصل عن عصر النهضة، عن تحول المجتمع من الإقطاع إلى الرأسمالية وكثير من التحولات. هذه التحولات أحدثت ثورات على المستوى المادى وعلى مستوى حركة المجتمعات وعلى مستوى التفكير. نحن لأسباب أخرى لا علاقة لها بالثقافة الشعبية ولكن لها علاقة بتوجه النخبة ذاتها - لم نستطع أن نوجد هذه اللحمة مع من يمثلون هذه الثقافة الشعبية ولذلك يظل هنالك هذا الانفصال إذا قلنا إن ثقافة النخبة أو النخبة فى الغرب كانت تحتقر الطبقات الدنيا وغيره. هذا لم يستمر لفترة طويلة بدليل وكما أشار الدكتور الكردى فى كلامه التاريخى، وكما نعرف جميعا. عندما يتم الكلام عن دولة قومية وحس وطنى لا يمكن أن تهدر النخبة الناس، بل لعلها اتجهت إلى الناس، لأنهم الأساس الذى تتكون على أساسه الدولة القومية. وهنا حدث التحول. ولكن فى مجتمعاتنا نحن ظلت النخبة فى وادٍ وظل الناس فى وادٍ وأزعم أنهم مازلوا كذلك. وهكذا، على الرغم مما يقال عن ثورة الاتصال والقرية الكونية.

فى الشارع تسير أحدث سيارة أنتجتها مصانع العالم إلى جانب الكارو، إلى جانب التيرسكل، إلى جانب الموتيسكل الذى يبعث دخانا يعمى ويفسد جميع الصدور إلى جانب من يدفع عجلة. كل هذا يمشى جنبا إلى جنب.. والمشكلة هنا أن هذا يبدو من ناحية الظاهر متناغما وطبيعيا، لا يوجد لدينا ولم يحدث غربلة للذات ولا نقد للماضى. هى جهود فردية يظهر فرد ويدعو إلى فكرة ويظل ينادى بها حتى يبح صوته فيجتمع حوله خمسة أشخاص ثم بعد ذلك لأسباب أو أخرى قد ينفض من كان حوله وينتهى الأمر.. لا توجد مدرسة، لا يوجد تيار عام يستطيع أن يتحاور مع تيار آخر، بل المسألة أنه لابد وأن يكون جانب على صواب وآخر على خطأ. فيما يخص الأساطير.. هناك تعريفات للأساطير بقدر ما توجد تعريفات للثقافة ولكن قد يسهل الأمر تصور بسيط للأسطورة يتمثل فى أنها كانت تمثل فى مرحلة من المراحل، دين المجتمعات قبل الأديان السماوية. وأيضا العلم بمفهوم ذلك الوقت هو الذى أنتج الأساطير. لأنها بها جانبا طقسيا وهناك جانب سلوكى تفسيرى يفسر الظواهر ويحاول أن يفهمها.

هدى وصفى:

أنا لا أقصد تعريف الأساطير بقدر ما أقصد راهنية الأساطير بالنسبة للحداثة.

أحمد مرسى:

لا يوجد إنسان لا يحمل بين جنباته أو فى عقله أو سلوكه بقايا من هذه الأساطير أو السير أو المعتقدات، المسألة هى.. هل تشكل هذه البقايا سلوكا وعقلا للجماعة تدخل فى الجانب

الذاتي أو أنها تصبح من قبيل الأشياء التي تخفف وقع الحياة وصرامة العقلانية وقسوتها الشديدة. لأن الإنسان لا يستطيع أن يزعم لنفسه أنه قادر على كل شئ أو يفهم كل شئ. الإنسان يحتاج إلى مهرب. وقد يكون هذا المهرب في بعض الأحيان أن أقرأ الحظ في وقت من الأوقات. لكنها لا تشكل معتقدا يؤثر على سلوكي اليومي، بمعنى أن أقرأ في الحظ ستقابل اليوم عدوا يكرهك، فلا أخرج من المنزل حتى لا أقابل هذا العدو.

ولكن لابد أن نفهم أن هذه الجوانب لا نسميها خرافية. ولكن هي أساس العلم. هي في النهاية كانت الأساس الذي قام عليه العلم بعد ذلك. وهناك خط يربط بين العلم والخرافة ولكن لكل منهما طريقة.

هدى وصفي:

أريد أن أوضح الإطار الذي نتحدث فيه. ما الذي يظل في الوعي الجمعي كشكل من أشكال السيطرة على العقل في سلوكه اليومي من خلال بعض بقايا الأساطير التي نسميها أحيانا النماذج الأولى، وأقصد أشياء على مستوى مصادر الثقافة الشعبية التي لا زالت تحتفظ بجذوتها المشتعلة. مكونة نماذج عليا ومشكلة مصادر علوية وجمعية من السلوك. ما هي الأساطير والسيرة التي تبقت وتجانست مع ما بعد الحداثة؟

أحمد مرسي:

الأساطير فقدت وظيفتها.. لأننا لا نستطيع أن نقول إننا نعيش الآن عصر الأسطورة. ولا المجتمعات الحديثة قادرة على خلق أسطورة بالمعنى العلمي للأسطورة. لقد فقدت الأسطورة وظيفتها. ولكن تسربت بقايا وعناصر من الأسطورة وظلت تعيش في وجدان الإنسان إلى الآن ومن الجميل أنها كانت مصدر كثير من جوانب الإلهام والإبداع الفني عند كل الشعوب وما تزال وستظل لأنها مجال ثري.

محمد الكردي:

بالنسبة للأساطير والمعتقدات الشعبية.. أعتقد أن هناك شقين. الأول منهما: أن هذه المعتقدات الموروثة قد تشكل عقبة أمام تحديث المجتمع. وهنا الجانب السلبي. فكيف نقاوم السلبيات، هذا شق. ولكن يمكنك أيضا توظيفها توظيفا أدبيا أو إبداعيا أو فنيا بحيث نؤكد على بعض القيم التي ذكر بعضها الدكتور الجوهري مثل التسامح، التوازن، الاعتدال. سننظر إلى التجربة اليابانية. لقد حدثت نفسها ولكنها لم تقطع جذورها بالتراث.. أهم شئ أو أهم موروث من التراث هو الروح الجماعية في العمل. هذه سمة في المجتمع الياباني وكانت سمة مهمة في تحديث المجتمع.

محمد الجوهري:

هذا التوضيح الذي ذكرته يجب أن نرد عليه. الحقيقة أن الأساطير والسير والأدب الشعبي وأنواعا أخرى كثيرة من الأنواع الأدبية الشعبية، بعضها فقد وظائفه جزئيا وبعضها اتخذ لنفسه وظائف جديدة، وبعضها ترسب. بحيث أن واحدا مثل يسرى الجندي يمكن أن يخاطبه ويحادثه داخليا ويوقظه ويحركه من خلال أعماله الفنية. أي أنه رصيد.. هو الجزء الكامن. أي خارج الاستخدام أو التداول. هذه الأنواع قادرة دائما على أن تلهم الأدب وتؤثر فيه وتثريه وأنا لا أعتقد أنها تثير قضية خاصة مع الحداثة. لأنه إذا كنا على مستوى الإبداع الفني فهي تعامل في كل حالة في ضوء العمل الفني الذي استفاد منها ولا تحاكم في ذاتها. لأنه من وجهة نظر أي دين، الأسطورة التي تتحدث عن خلق الكون باطلة وفاسدة ومنتهية. فهي لا تحاكم على أساس معيار ديني أو قانوني وإنما تحاكم في ضوء العمل الفني الذي تستلهم منه. ولكن ليس على نفس مستوى المعتقدات، لأن المعتقدات، هي البواعث "الخلفية" الأساس الذي ينطلق منه السلوك. أنا أتصرف هكذا لأني مؤمن بكذا. وعندما يكون المعتقد فاسدا في ذاته ومع ذلك يستخدم وعلى نطاق واسع؛ تصبح محاكمته حداثيا ممكنة لأنه مضاد للحداثة. لأن الحظ في مقابل العمل، الصدفة مقابل القاعدة والقانون، الحاضر في مقابل الغائب، العلم في مقابل الخرافة، لدينا ملايين

المعتقدات التى تقال وتنقل بشكل يومى، وهى نفسها تمثل أساسا للسلوك الاجتماعى، فهناك أشياء وسلوكيات نسلكها أو نقولها لمنع الحسد مثلا منقولة لنا من الأم والجدات ولدفع الشيطان أو الحاسد لابد وأن نردد بعض الكلمات. إنها أشياء تجدد وتمارس يوميا وهى ملتصقة ومعوقة للقيم الحداثية. والتعامل معها أدبيا وفنيا مشكلة أكثر (Problmatic) ويتطلب مساءلة من نوع مختلف عن الأنواع الأدبية.

هدى وصفى:

سيدفعنا هذا لأن نسأل الأستاذ يسرى الجندى طالما أن الدكتور الجوهرى وضع المسألة فى شكل إشكالى. استخدامك للسيرة ماذا كان دافعه؟ وهل فعلا ما قاله الدكتور الجوهرى ينطبق على علاقتك بالسيرة أى هل كانت علاقتك بالسيرة علاقة إشكالية؟

يسرى الجندى:

فى حدود خبرتى وتجربتى سأتحدث عن السيرة فقط. أنا كنت أرجو أن أكون مؤهلا للخوض فى القضايا الأولى لأنها تشغلنى وليس لدى إجابات واضحة حتى الآن خاصة مع المصطلح. ولكن فيما يتعلق بتجربتى مع المسرح وتعاملى مع السيرة الشعبية، أتصور أن هذا الاهتمام بالتراث الشعبى واكب النهضة القومية بشكل عام وبالتالى هناك جيل يجب أن نتوقف عنده باحترام، وأعنى رواد مسرح الخمسينيات والستينيات الذى قالوا إن التراث أحد الملامح الخاصة بالهوية القومية وأحد الجوانب الأساسية لأية ثقافة وطنية وتعاملوا معه على هذا الأساس. وبدأ فعلا عدد من الكتاب الاهتمام بهذا التراث من هذه الزاوية. وأنا كنت واحدا من الكتاب الذين يمثلون هذا الامتداد لهؤلاء الكتاب الكبار. وإن كان أضيف لى فى تجربة السنوات الأخيرة اهتمام آخر.. هو ماجد من نزوع لسيطرة الثقافة الواحدة وما يتهدد الثقافة الوطنية على وجه العموم. بدأ ذلك يستدعى الاهتمام بالذات كإحدى تجليات الثقافة الوطنية التى يجب أن نحافظ عليها، سواء بالحفاظ الأكاديمى أو التوثيق إلى آخر كل الاجتهادات العالمية. أو بدخول طرف فاعل فى الإبداع. وهذا بعد آخر لا يبتعد كثيرا عن الهدف الأول لمسألة الاهتمام بالذات. لقد تعاملت مع أشكال من التراث، ولكن اجتهادى الأساسى كان مع السير.. لقد رأيت فى السير أنها تحتاج إبداعيا إلى إلقاء الضوء عليها بقوة وإلى موقف نقدى إبداعى منها. لأنها تنطوى على قضايا قديمة جديدة وتنطوى أحيانا على قضايا شديدة الإلحاح من وجهة نظر نقدية.. بمعنى أنه عندما أجد نفسى كمواطن مصرى يتأمل تاريخه فيجد أن دور الفرد فى التاريخ المصرى ملفت للنظر وخطر ومازال امتداده وتداعياته تمس الواقع والمستقبل لهذا الشعب. أول ما يلفت نظرك أن ذلك متجسد بشدة فى السير الشعبية؛ فهى تجسيد لنزوع جماعى يعلق كل أمانيه وإحباطاته على الفرد، ويظل الفرد المخلص هو المحور، وأنا أتفق مع ما قيل بأننا مشتركون جميعا فى هذا التراث وكامن بداخلنا بدرجة أو أخرى، موجود فى تشكيل عقلنا مهما اختلفت تكونياتنا الثقافية وارتقت، هو عنصر مشترك بيننا جميعا.

رأيت أن هذه القضية التى افترض أنها متغلغلة فى عقل الجماعة تستحق فعلا الاجتهاد من خلال موقف نقدى إبداعى من هذه السيرة. وبالتالى كانت قضية الفرد والجماعة شاغلى فى معظم ما كتبت من أعمال سواء على المستوى التاريخى أو الواقعى؛ أو على مستوى الفعل الدرامى وتساءلت ماذا يمكن أن يترتب على ذلك. هذه باختصار علاقتى بالسيرة. أما بالنسبة للحداثة، فالحداثة هنا واردة بالضرورة فى الاستلهام، لأننا عندما ننظر إلى السيرة الشعبية سنجد أن لها شكلها الإبداعى الذى أفرزته الجماعة وأعنى الراوى الشعبى.. الراوى الشعبى ظل إلى وقت قريب موجودا ولازال فى بعض الأماكن. وبالمناسبة كان لدى هذا الراوى هامش للإبداع لأن السيرة كائن حى. والاستلهام يكتسب ملامح إضافية، وإضافات، واجتهادات على مر العصور، أى أن كل عصر يضفى على السيرة جزءا منه، تماما مثلما تختلف السيرة جغرافيا من المغرب العربى إلى الشام، وداخل مصر: فى بحرى أو الجنوب. وهذه مؤشرات لمرونة هذا الإبداع الجمالى التى اكتسبها طوال التاريخ. واعتبرت أن هذا الاستلهام هو بشكل ما امتدادا لهذا المنحى ولكن دخل فيه ما نتحدث عنه. بالنسبة للحداثة والمسرح وتفاعلنا معه؛ على امتداد الفكرة التى دخل فيها إلى

وقت قريب نسبيا أفرز اجتهادات تجمع ما بين الخصوصية والتميز وما تستطيع أن تستفيد به. وهذا من وجهة نظرى مفهوم الحداثة فى الثقافة الوطنية بشكل عام.

فالثقافة الوطنية تقاس حيوتها بقدرتها على أن تحتفظ بأساسها وأصولها وأن تتفاعل بندية مع الآخر. ولذلك عندما أنظر إلى تجربتى وتجربة أساتذة قبلى فى مجال التعامل مع الذات نجد أننا لم نستح أن نستعين باجتهادات غربية ولا يجب المكابرة فى ذلك. وإذا كان الدكتور يوسف إدريس تصور أن فكرة مسرح السامر هى فكرة مصرية خالصة أو عربية خالصة فقد ثبت خطأ هذا الافتراض نفسه لأنه لم ينجح فى إطاره سوى الفرافير ولم يتبع ذلك امتداد للتجربة. لأنه افترض فرضية متعسفة، لأن المسرح داخل فيه الكوميديا ديلارتى وأصول الصنعة الدرامية التى وضعها الغرب ويجب أن نسلم بها والفرافير نفسها لينت سامرا.

بالنسبة للحداثة المسرحية سواء من حيث اجتهادى أو اجتهاد من جاءوا بعدى الذين أعتبرهم الأكثر قربا من هذه اللحظة واقترابا مما يحدث فى الخارج. كانت تجاربهم أكثر جرأة ولكنها ليست صائبة. لأن بعضها كان يجانبه الصواب خاصة فى إيثار تجربة الآخر. وبعضهم نجح فى الاحتفاظ بوعيه الخاص بتراثه وأن يتفاعل مع الأشكال الغربية الأخرى. وهنا أريد أن أقول: برغم تعدد المحاور كنت أرجو أن أضيف هذا المحور. لأن قضية الثقافة الشعبية والحداثة مرتبطة بقضية ملحة الآن وهى ما يتهدد الثقافات الوطنية بشكل عام. من جانب قوة عاتية تريد أن تفرض ثقافتها على العالم كله ـ حتى العالم الغربى ـ يضج منها. فرنسا التى تعتبر حصنا فى الثقافة الغربية باعتبارها أحد الأعمدة الأساسية فيها، فرنسا أصابها الهلع على نفسها من اتفاقية الجات فيما يخص المصنف الفنى، حيث فتحت اتفاقية الجات الباب على اتساعه أمام القادر والمهيمن أى: الثقافة الأمريكية. إن الثقافة الأمريكية أصبحت تهدد أعتى معاقل الثقافة الغربية فما بالنا بأمم مهددة فى كينونتها أمام ما يحدث.

هدى وصفى:

تعليقا على أطروحات يسرى الهامة، ألاحظ أنك تعتبر الثقافة الوطنية والشعبية كتلة واحدة كما لو كانت كتلة صماء. كل الثقافات لا يوجد بها ثقافة خالصة. ليس هناك ثقافة لم تمر بظاهرة التفاعل مع الثقافات الأخرى من بداية التاريخ. حتى الأساطير تبدأ من البداية نفسها كلها متشابهة اليونانية مع الفرعونية، كل الثقافات أخذت من بعضها. عندما تعود مثلا إلى طه حسين فهو يقول إن ثقافتنا لابد وأن تكون متوسطية. لأن اليونان أخذت من الفرعونية. وبالتالى فمن حقه أن يعتبر الثقافة اليونانية والرومانية ثقافته الشخصية وعبر عن ذلك فى اعتقاده بأن الأم هى الحضارة الفرعونية. وبالتالى عندما نأخذ من الحضارة شيئا فهذا أمر طبيعى. إن الاعتقاد باستمرار أن لدينا شيئا مهددا يعطلنا. إن الثقافة كائن حى بها مساحات تأخذ وتعطى. ومعروف مثلا أن فرفور إدريس هو شكل من أشكال تطوير الشخصية الإيطالية "ارلوكينو" القديمة وهكذا ـ المشكل أن نشعر دائما بأننا مهددون، الغرب يعتقد أن من حقه أن يأخذ، تبنوا ابن رشد، وابن سينا، ليس لديهم حدود فى تبنى الآخر وجعله جزءا من ثقافتهم والاستفادة مما يستطيع هذا الآخر أن يضيفه لهم.

يسرى الجندى:

أشرتِ إلى نقطة هامة. لقد قلت إن أهم ما يميز الثقافة الوطنية قدرتها على التفاعل. وأنا أتساءل الثقافة الوطنية ما هى؟ هى جماع لتجربة امتدت من الفراعنة مرورا بالفترة القبطية، الإسلامية دخولا إلى العصر الحديث. كل هذا فى إطار تفاعلات لا تنفى وجود أصول ولكن المشكل أن الأصول هى المستهدفة. الموقف الآن بخلاف كل ما فات فى التاريخ. نحن أمام ثقافة السهل البسيط النفعى وهذه هى الثقافة الأمريكية التى تهدد ثقافة الحضارات الأخرى. إن الحضارات تتمازج وتتفاعل، هذه حقيقة. ولكن أخطر ما يحدث الآن أن أمريكا ثقافة ضحلة غير إنسانية وبرجماتية بالدرجة الأولى وهذا يهدد مكتسبات عظيمة حققتها القيم الإنسانية على امتداد حضارات متوالية. الأمر مختلف الآن وأنا معك فى أن فكرة الهوية فكرة مرنة وتنمو ولا يمكن قولبتها مثل الذات الشعبية فهى أيضا كائن حى.

هدى وصفي:

هذا صحيح، الثقافات متحولة دون أن يعنى ذلك فقدها لهويتها، لكن الهوية اختبار دائم ورهان على القادم، وليست انعزالا فى صيغ موروثة، وهنا، أود الانتقال إلى علياء شكرى وعبد الحميد حواس، ليعلقا على النقاط المثارة.

علياء شكرى:

بحكم تخصصي وانتمائى لإبداعات ونتاجات الثقافة الشعبية، أرى أنها تستوعب كل ما هو موجود على الساحة وتبرمجه وفقا لطبيعة الموقف. وهذا ما أريد أن أؤكد عليه، فالإنسان نفسه فى موقف معين يمكن أن يتصرف تصرفا عقلانيا وفى موقف آخر يتصرف تصرفا أبعد ما يكون عن العقلانية، هذه المساحة تزيد أو تقل حسبما تقدمه الثقافة الرسمية من فوائد: بمعنى الإنسان وحتى الفلاح فيه جانب نفعى إلى درجة كبيرة فوق ما يتخيل البشر. يعنى المفاهيم الرومانسية الخالصة ومثل هذا كله موجود. ولكن فى لحظة اتخاذ القرار يأخذ من الثقافة الشعبية أو من الرسمية ويصبح سلوكه وفقا لطبيعة الموقف الموضوع فيه ويستفيد به بقدر أو آخر.

يحضرنى هنا فى ضوء ما قاله د. محمد الجوهرى أنه من الممكن أن يكون إنسان عقلانيا جدا ولكن يمكن - مثلا - فى ليلة فرحه أن يرفض الدخول إلى حجرة رقم ١٣ فى الفندق على الرغم من أنه متعلم. الإنسان عندما يدخل على عالم جديد وموقف جديد يكون حذرا وخائفا والعالم الجديد حياةٍ مستقبلية فيها خوف وحذر؛ فيلجأ إلى المعتقدات والتراث الشعبى حماية له من العالم الذى لا يعرفه أو يخاف منه. وهذا موجود فى عادات الزواج والموت وغيره من العادات. وهناك دراسات معملية تؤكد هذه المعانى. أن كل إنسان يحمل فى ثناياه، جانبا خياليا أسطوريا وجانبا واقعيا. فإن الإنسان بشكل عام يأخذ من كل ثقافة ما يحقق له حاجة أساسية يحتاجها. وبالرغم من أنه يعبر عبارات لا علاقة لها بالواقع، إلا أنه عندما يسلك سلوكا مايعبر تعبيرات تبرر ما يفعله لصالحه. وهذا يعطينا أملا كبيرا لأنه إذا كان كل إنسان يبحث عن مصلحته فمن الممكن أن يأخذ من كل الثقافات، فليس من المعقول أن نمنعه أن يأخذ من ثقافة معينة ونضع له حدا فاصلا ونقول له خذ من هنا ولا تأخذ من هنا. إن الثقافة مسامية كما قالت الدكتورة هدى تتشرب من الثقافات الأخرى. وتأخذ فى الوقت المناسب ما تحتاج إليه. وإذا طورنا الثقافة الرسمية بما يحقق حاجة الإنسان البسيط فإنه يمكن أن يترك الخرافة ويلجأ إلى العلاج الطبى الرسمى. إذا قدمنا له ما يعطيه الصحة البدنية والقوة وما إلى ذلك. فى الحقيقة ليس بأيدينا أن نمنع ونمنح.

عبد الحميد حواس:

سأستند فى تعقيبى على نص محدد، لكى لا أنطلق من أفكار عامة أو مجملة، النص هو سيرة بنى هلال، الذى لا آراه خلافا للشائع - نصا واحدا، بل هو متعدد، إن رؤية الجماعات والقرى القاطنة فى الشرق للسيرة، غير رؤية الغرب. وخاصة فى تصورهم لنسبهم، لانتمائهم القبلى القديم. فكما نعرف سيرة بنى هلال فإن أحد مناطق النزاع فيها دائما ما بين أبو زيد الهلالى ودياب. رغم أنهما من القبيلة نفسها ولكن كلا منهما من بطن مختلفة. ولكن هناك تصورا نتج عن هذا لدى الأجيال التالية من مرددى السيرة أن بعض هذه الجماعات ينتمى أصلا إلى دياب أى زغبية كما يسمون. وجماعات أخرى تنتمى إلى بنى دريد أى نسب أبو زيد والسلطان حسن. الناتج أن هذه الجماعة تتعصب لدياب وهو يبارز أبا زيد فلا يسلم الراوى بأن دياب ينهزم أمام أبى زيد، وبالتالى لابد وأن يتم حل الصراع بأن يخرج دياب سالما من الأسر. وعند الجماعة الأخرى الشئ نفسه وهناك جماعة ذات أصل عربى فى الجزائر يعتبر دياب هو بطلها لا أبو زيد. وأبو زيد شخصية ثانوية. باختصار النص يتغير شكلا وموضوعا وطبقة دون إطالة، نقصد أن أصحاب الثقافة الشعبية أنفسهم هم المنتجون والمستهلكون لهذه النصوص والإبداعات الشعبية فى حالة تغير وتبديل دائمين. ومن هنا القضية المطروحة حول المثقفين بدءًا من القرن التاسع عشر أو أوائل العشرين. عندنا نموذج المسرح بل وأكثر من ذلك عندنا السينما وهى نوع غربى خالص بعكس المسرح الذى يمكن القول بتجاوز ما إن لدينا ظواهر وأشكالا مسرحية. أما السينما فلا يمكن ذلك.

أنا أزعم أن هناك ما يمكن تسميته عملية توطين وليس جلبا أو استعارة بمعنى أننى أضع نبتة جديدة بيدى. والتوطين بمعنى الانتماء للثقافة الوطنية. لذلك أستخدم اصطلاح ثقافة وطنية وهى عملية جديدة ومقصودة - أقصد عملية التوطين - وهى عكس التصور الذى شاع عن مسألة الجلب حتى مارون نقاش فإن من أوائل محاولاته هى ترجمة موليير إلى جانب تعامله مع ألف ليلة وليلة وتقديمه لهارون الرشيد وأبو الحسن المفضل، وغير ذلك.

هدى وصفى:

حتى البخيل لموليير والتى تؤرخ بها بداية المسرح على الطريقة الغربية والتى كتبها سنة ١٨٤٧ حتى هذا البخيل كان بها شكل من أشكال التصرف مثل كسر التفاعل الدرامى فى النص. بمعنى أنها تعتبر مسرحية "متولفة" وكذلك فعل عثمان جلال ولو لم يقل إنه حول النصوص الفرنسية إلى عربية ما كنا نستطيع أن نكتشف ذلك. وهنا أقول إنه يحدث نوع ليس توطينا ولكن كما قلت فى دراسة سابقة لى عن عثمان جلال يحدث تحويل للموتيفة أى ألبسها ثوبا شرقيا.

محمد الكردى:

تحدثت الدكتورة هدى الآن عن التوطين والأستاذ يسرى تحدث عن الدور أو المرونة فى التراث وجمعه بين عناصر مختلفة خصوصا فى الثقافة الشعبية. أعتقد أن هذا يتفق مع بنية عقلية أسميها عقلية توافقية وهذا استلهام من دراسات جورج لوكاتش. على أساس أن الاختلاف بين الملحمة والتى تعتبر جزءا أساسيا من الثقافة الشعبية، بها مهادنة بين البطل والواقع عكس الرؤيا المأساوية التى بها قطيعة. البطل يقطع علاقته بالوجود ويرفضه تماما.. هنا تحدث قطيعة جذرية بينما فى الثقافة الشعبية هناك عقلية توافقية، بمعنى أن الشعب عبر الخلق الخيالى يحاول أن يهدئ الواقع أو يتجاوز المآسى والمشاكل التى تحدث وتشكل الواقع الفعلى. أى إنها نوع من الهروب عن طريق الخيال للتجاوز أو السيطرة على الواقع ولكن بشكل خيالى وليس واقعيا.

هدى وصفى:

وعلى مستوى المسرح أضيف إلى ما قاله الدكتور الكردى علاقة المسرح بالميلودراما. سبب شعبية الميلودراما أنها دائما تنتصر للضحية فى النهاية كنوع من الاستجابة الشعبية، فالخير والشر يتصارعان ولكن لابد وأن ينتصر الخير وتكسب الضحية. وهذا هو سر الطلب على المسرح الميلودرامى أو على المسلسلات الميلودرامية. الميل إلى الميلودرامية هدفه إنقاذ الضحية وهو استجابة لرغبة المتلقى للانتصار للضعيف.

عبد الحميد حواس:

سأقول شيئا مختلفا. أنا لا أعرف لماذا تمت مقارنة أدخلتنا فى منطقة أخرى. ولكن بمناسبة الحس التراجيدى والحس الميلودرامى.. مثلا فى سيرة بنى هلال لو تأملنا الروايات المختلفة حول الزناتى خليفة - فى حدود ما أعلمه - نكتشف أننا أمام تخليق لبطل تراجيدى، لأنه يشعر تماما بمأساة دولته وأن هناك خيانة.. كل الأشياء تنهار ولا نصير له وأن قدره محسوم، وهذا موقف متكرر. القضية إذن ماذا تنمى؟ إنك لم تترك الثقافة الشعبية تنمو نموها الطبيعى كما حدث فى النموذج الغربى، لأنه كان حرا وهو الذى يفعل وبالتالى نمى أشياءه بحرية. المشكل هنا أننا ننمى ونحن معاقون ومحصورون لأسباب كثيرة. ولقد كان هناك إمكانات لتولد شخصيات تراجيدية من الأدب الشعبى نفسه.. بطل قدره محسوم ورأى نبوءات عن قتله، ومع ذلك يواجه مصيره الأخير. نصل إلى مسألة المصادر والحداثة، مشكلة الثقافة الوطنية أنها دائما معاقة ومحجوزة ومحاصرة ولا تنمو نموها الصحى الطبيعى. ولكنها كانت تتولد وتنمو وتولد أشكالا كثيرة مما نتحدث عنه.. ومن هنا فإننى أرى أنه حدث فى المسرح وتمت عملية التنمية والقضية أنه ومع كل هؤلاء الرواد ومهما تصورنا عن فكرة الجلب. أرى العكس، أى: أنه كان يخلق نموذجا وطنيا خاصا لكى ينمو، وحدثت التوقفات والإعاقات. إلى أن أتى جيل أكثر حماسة لمحاولة التغيير. ومن هنا إشارة الأستاذ يسرى الجندى إلى يوسف إدريس، يوسف إدريس، بصرف النظر عن نجاح نموذج الفرافير أو عدم نجاحه أو إمكانية استمراره هذه ليست مشكلة، ما طرحه يوسف بالنسبة

للشكل المسرحى أن القيمة الكبرى - فى رأيى - والتى كانت لابد وأن تبرز فى منجز يوسف إدريس هو كسر وهم أن النموذج الغربى المتعلق بالعلبة الإيطالية هو المسرح بألف ولام التعريف. وحصره فى هذا النموذج - ولو رجعنا إلى جوهر الفعل المسرحى فإن أمامنا إمكانية لتخليق أشكال أخرى، هذه هى إضافة يوسف إدريس الحقيقية التى كان من الممكن أن تحدث تثويرا بصرف النظر عن كلامه حول خلق شكل مصرى.

يسرى الجندى:

ولكن تحديد هدفه فى التجربة كان واضحا.. إنك تستخلص معنى وهذا وارد، ولكن ما قاله يوسف إدريس شخصيا عن السامر أنه يقدم شكلا مسرحيا خالصا.

عبد الحميد حواس:

على أى الأحوال نصل من هذا إلى قضية الحداثة خاصة مع التهديد الذى اتفهمه وأقدره. وتحدث عنه الأستاذ يسرى الذى لا أعتبر حديثه ضد التفاعل الحضارى يا دكتورة هدى. ولكن نحن أمام نقلة جديدة فى الفصل الثقافى على المستوى العالمى، نحن أمام هيمنة اقتصادية وسياسية لها وجه وأداة سياسية هى العولمة. نحن أمام عملية جديدة، وليست مجرد التثاقف أو الحوار الحضارى، فنحن أمام عملية هيمنة وسيطرة ذات بعد سياسى واقتصادى، والثقافى هنا وجه من الوجوه.

هدى وصفى:

كان هذا هو الوضع أيام الاستعمار أيضا، أريد أن أقول إننا دخلنا القرن الواحد والعشرين دون مفاتيح وكأننا فى دوامة ولهذا نشعر بالدوار ونعتقد أننا سنكتسح وهو أمر يعود إلى جهلنا بهذه اللحظة. لقد تجاوزنا نابليون ومدافعه وتجاوزنا البرتغال فى القرن السادس عشر تجاوزنا كل ذلك. والمشكلة فى الوضع الحالى. مع بداية التحديث فى عصر محمد على كان ثمة برنامج تحديث وتصور وإطار. وفى القرن العشرين كنا مستعمرين وكان هناك إطار ومحاولة للتخلص من الاستعمار. فى هذا القرن الجديد لا نعلم شيئا، كأننا فى دوار لا نملك تكنولوجيا ولا نملك أدوات الساعة لأننا تعرضنا للقهر من الاستعمار فى الجزائر والهند. هناك ضراوة فى السيطرة على الشعوب وقهرها. وقد أثرت بشكل فادح على النمو الاجتماعى والثقافى .

عبد الحميد حواس:

أكمل فكرتى.. مع عملية العولمة هناك نقلة جديدة غير الفترة السابقة سواء فترة الاستعمار المباشر أو غير المباشر وغير الامبراطورية الرومانية أو العربية. نحن أمام نقلة جديدة تماما فى عملية هيمنة لتوحيد نمط واحد.. عالم ماك كما يقولون.. نحن أمام العولمة الجديدة كظاهرة تمثل نقلة مغايرة فى المعرفة الإنسانية والنوع الإنسانى. هذه العولمة جزء من آلياتها وهذا ما أريد تأكيده. جزء من المحاور التى تعمل عليها هو تأكيد الخصوصية الثقافية، الإلحاح على الفولكلور وأهميته والعناية به. والعمل الأساسى الآن فى الهيئات الدولية مثل اليونسكو هو الحفاظ على هذا التراث والحض عليه وعمل جوائز دولية للمحافظة عليه - يصل الأمر إلى أنه الآن يجرى مشروع يتم كل عامين لعمل جوائز للحفاظ على هويات ثقافية منها مجموعة مكونة من ثلاثين فردا معزولين فى جبل حافظوا على لهجة خاصة بهم وانقرضت من باقى البلاد وحصلوا على جائزة. إذن الحض على فكرة الخصوصية بهذا المعنى لا يفرحنا كثيرا لأن هذا ليس معناه الاهتمام بالثقافة الشعبية. إنها تعمل على محور الخصوصية وفكرة الاختلاف هذا خط تعمل عليه العولمة وهو خط التفريق، والبحث عن المتنافر بدعوى الخصوصية والتمايز وحفظ الهوية.

يعمل معه فى نفس الوقت محور آخر هو محور التنميط العالمى - برغم التناقض بين التنميط والهويات الصغيرة - وهذا ظاهر جدا فى جيل الشباب الحالى. لو تأملنا الأمر سنجد أن الاثنين يلتقيان استراتيجيا مع بعضهما. هذا التقسيم الشديد وتأكيد التنافر يجعلنى أسهل فى التعامل معى ثقافيا وأكثر هشاشة.. فلغة ثلاثين فردا لن تصمد أمام لغة دولية يتم فرضها الآن والكل يشتكى حتى الفرنسيون من الانجليزية الأمريكية.. فى التحليل الأخير كيف تصمد

الجماعات الصغيرة والثقافات الصغيرة أمام الانجليزية الأمريكية؟ عودة إلى موضوع الثقافة الشعبية والحداثة.. الموقف - إذن - صراعى ويحتاج إلى تخطيط واعٍ.

حسن طلب:

لدىّ تعقيب صغير على الفكرة المطروحة، لأنى توجست خيفة كما يقولون أن يكون هناك امتزاج للثقافة بالسياسة وهو امتزاج يضر بالفكرة المطروحة. التخوف طبعا من الهيمنة والعولمة وكل هذه الأشكال يمكن أن يفهم فى بعد سياسى. ولكن أظن أن التخوف من الناحية الثقافية وخاصة على الشخصية الوطنية بما هى شخصية تمثلها ثقافة جماهيرية معينة لا يؤكده التاريخ. فالتاريخ لا يذكر لنا شاهدا أو أحدا - كما أعلم - على أن هناك خطر تبديد ثقافة أو اقتحام ثقافة أو تغيير ثقافة أو تنميطها وتجميدها بالقوة. بالعكس التاريخ يقدم أمثلة مضادة، يقدم أمثلة عن أن الشعوب يمكن أن تكون قوية عسكرية، يمكن أن تهزم الآخرين وتستعمرهم ومع ذلك تنهزم ثقافيا أمام هذه الشعوب التى استعمرتها. إذن المبالغة فى الخوف على الثقافة الوطنية من العولمة يمكن أن نشعر به فى السياسة أكثر منه فى الثقافة.. إذا كانت فكرة التفتيت التى تكلمنا عنها والدكتور عبد الحميد تكلم عنها.. حسنا إذا كانت هذه نفسها أول ما تضر ستضر أمريكا نفسها، فكلنا يعلم أنها مكونة من ثقافات وجنسيات وديانات مختلفة ومتعددة. إذا أضرت هذه الفكرة أحدا فسوف تضر أمريكا بالضرورة. ولكن أنا أخاف من أمريكا سياسيا لأنها تريد أن تسيطر على هذه البلاد وتريد البترول وتريد دولا تابعة لها ومن هنا أفهم خطر العولمة. أما الخطر من العولمة على الثقافة يمكن أن يكون من التكنولوجيا بشكل عام. التكنولوجيا فى أجيالها الجديدة الأخيرة تشكل نوعا من الثقافة.. وإذا حصرناه فى الفن.. فإنه يبعد الإنسان عن إنسانيته، عن أعمق ما فيه، عن جوهره الإنسانى. وهذا هو السؤال الفلسفى الذى يطرحه من يتخوفون من التكنولوجيا. ويتكلمون عن أن هذه الآله التى أنتجها الإنسان وكان سيدا لها، الآن يوشك أن يكون عبدا لها. إنه يتنازل عن أشياء من صميم تكوينه الإنسانى ليلبى مطالب الآلة ويخضع لها ولنظمها التى وضعها بنفسه.. وهذا خصم من رصيده الإبداعى، وهذا هو التخوف الذى أخاف منه.

عبد الحميد حواس:

لكن على مستوى المواطن المصرى والعربى؟!

حسن طلب:

على مستوى المواطن العربى أخاف على الثقافة الوطنية من أصول ثقافتنا نحن. أريد أن أقول كلمة صغيرة عن الأفلام الغربية والأغانى السريعة والفيديو كليب، هل أخاف من هذا أكثر أم من الكتب الموجودة على الأرصفة التى يشتريها أشباه الأميين والتى تعالج بالقرآن بعد أن حوله البعض إلى كتاب طب. أو التى تقول إن الفن حرام إننى أخاف من هذا أكثر، مع أن هذا لم يأتِ من الغرب - بالعكس أننى أنظر إلى ما يأتى من الغرب الآن بطريقة برجماتية، أرى الأشياء الجديدة القادمة من الغرب أحسن. كما لو كانت ستحد بعض الشئ من هذا التطرف الذى أخاف منه أكثر.. لماذا؟ لأننى قوى ثقافيا.. أنا لا أخاف من الغرب بمعنى أن أصولى أبعد من هذا.. عندما نتكلم عن الثقافة وأصولها الشعبية. سنجد من يقول لنا ما قبل الإسلام جاهلية.. ولكنى أقول أصولى باعتبارى مصريا أبعد من هذا، وأنا قوى بهذا المعنى.. مسرح؟! عندى مسرح من أيام أبيدوس، والشعر عندى، والدين أنا أصل كل الأديان. الاسكندر عبد آمون واليونان أخذت آلهتنا.

عبد الحميد حواس:

وهل نحن نتحدث اللغة الفرغونية؟

حسن طلب:

اللغة ليست مهمة.. وهل تتحدث سويسرا لغة واحدة؟ إنها تتحدث ثلاث لغات.

هدى وصفى:

أحب أن أقول إن هناك نقطة تعانى منها أمريكا الآن، فى الخمسينات كانوا يتحدثون عن أمريكا بوصفها بوتقة انصهرت فيها كل الأجناس والثقافات وامتزجت فيها كل العناصر

والجـذور.. اليوم أمريكا اكتشفت أن هذا لم يحدث وهناك تأكيد على انتماء كل جماعة عرقية إلى أصـولها وهـذا هـو السـبب فى وجود مئات من الطوائف والجماعات الدينية الصغيرة المتطرفة فى أمريكا التى يمكن أن تشكل إرهابا داخليا، التفتيت الذى أشرت إليه على المستوى العالمى موجود - أيضا - فى أمريكا.

حسن طلب:

أريـد أن أقول إن الذى يسمع الأغانى الصاخبة والفيديو كليب ويصبح تافها ثقافيا يمكن إصلاحه أكثر من الذى يرتدى جلابية وقبقابا.

يسرى الجندى:

الخطر واحد والاثنان بمثابة شقى الرحى

حسن طلب:

لا. فـالأول تقول له أنت تافه فيحاورك. أما الثانى يريد أن يقتل. إنه لا يتحاور. التافه يمكـن التحاور معه أما الثانى فلديه أمر من السماء. الأول أمره بسيط إنه يقلد ويطرح نفسه بوصفه ثقافـة جديـدة.. يقـول لـك: أنت ثقافتك قديمة. وتستطيع أن تناقشه أما الثانى فهو فوق النقاش وهذه هى الكارثة. وهذا هو ما أخاف منه على الثقافة الوطنية .. تحويل الخرافة إلى كلمة إلهية.

يسرى الجندى:

إنهم يلعبون على هذا التناقض ورهانهم على أن العالم سيكون بحيرة أمريكية، والزعم بأن الجانب الثقافى ليس أساسا فى المسألة غير صحيح. مثال بسيط: الشارع العربى الأن ميت سياسيا رغـم أن العالم ينهض للدفاع عن الطفل العراقى والمرأة العراقية ونحن لا نتحرك. وفلسطين انتهت عمليا رغم الضجيج الإعلامى. كل هذا تداعيات فعلية. والعلاقة بين الثقافة والسياسة واضحة وهم يفهمـون ذلـك جـيدا. هـو يسـتطيع أن يقهـرك عـندما يسطح كل ما كان بارزا فى عقلك أو جذرا يجذبـك إلى الأرض. فكـلما كنت معلقا فى الهواء سهل اجتثاثك حتى فرنسا - كما ذكرت سابقا - تتخوف من الخطر القادم.

هدى وصفى:

المسـألة تجاريـة. فرنسـا تدافع عن الفيلم الفرنسى فى مقابل الفيلم الأمريكى. لأنها غير قـادرة عـلى صـناعة سـينما مـثل أمريكا تستطيع المنافسة فى تسويق الفيلم. الفيلم الأمريكى أصبح تجاهله الآن مشكلة لأنه موجود بكثافة، وقد أخذ البعض على مهرجاننا السينمائى الأخير تجاهل الفيـلم الأمريكى. وعموما فرنسا طرح مختلف وقياس لا يجب الوقوف أمامه لأن فرنسا أمام العجز الألمانى تتحدث بصوت أوروبا وهناك تطاوس فرنسى وتلك عقدة فرنسية لا علاقة لنا بها .

حسن طلب:

أريـد أن أطـرح سـؤالا صـغيرا يوضـح موقفـى. مثلا خطر مصادرة ألف ليلة وليلة تلقيناه بشكل مباشر ممن؟ ألم يأت من الأصوليين هنا ومن الثقافة الغيبية الموجودة هنا بالرغم من أن ألف ليلة جزء من تراثنا وشخصيتنا وثقافتنا.

يسرى الجندى:

الفـرق إنـنا لا نواجـه الموقـف.. لو كنا واجهنا الموقف ولو كان هناك مساحة عريضة من الشـعب عـلى درجـة الوعـى نفسها التى كانت موجودة مثلا فى مطلع الستينيات ما حدث ذلك. إنك تحارب بمفردك ما بين مساحة عريضة انقلبت معاييرها وما بين جبهة ثانية متخلفة وسلفية

حسن طلب:

إننى أحارب من أجل هذا الوعى بالتحديد حتى يظهر ويستطيع المقاومة.

هدى وصفى:

مغالاة كبيرة أنه كان هناك قاعدة فى الستينيات، كانت توجد نخبة قطعا، ولكن. الذى صنع وهج الستينيات وتفاعلاتها تلك المجموعة التى تشكلت قبل الستينيات ووجدت تعليما ومجانية فحدث نوع من الوعى ولكن لم يحدث الشىء المهم وأعنى محو أمية حقيقى.

يسرى الجندى:

إلى جانب النخب التى تشكلت فى الستينيات، كما أشرت، أضيف غياب الديمقراطية وقهر الدولة وأحاديثتها.

هدى وصفى:

لا أريد التداخل الآن مع طبيعة الأنظمة المهيمنة، فتلك نقطة مختلفة قد نعود إليها فى محاور أخرى.

محمود نسيم:

لدىّ تعقيب مؤجل على كلام الأستاذ يسرى الذى تحدث عن تجربته بإجمال وتواضع لأن الأستاذ يسرى تعامل مع السيرة الشعبية بنصين أنا أعتبرهما أساسيين فى تجربة المسرح المصرى. وفى النصين قام بعمل مساءلة للسيرة وليس فقط استلهاما السيرة. فهناك فى عنترة تساءل حول مشكلة الخلاص الفردى ، سأل السيرة الشعبية فى عمق تجسدها الخاص فى عنترة، هذا الخلاص الفردى تعامل معه وقوضه داخليا، أما فى الهلالية فهو لم يهتم نهائيا بماذا تقول السيرة، ولكن مع كيفيات السيرة. هذان النصان فى تجربة المسرح مهمان. لأن ما قبل ذلك كان يتم التعامل مع السيرة من قبل كتاب المسرح باعتبارها مضمونا أو محتوى أو فكرة أو غيره مثل الفريدفرج، ولكن محمود دياب تعامل مع التجسيد العملى لدعوة يوسف إدريس بأن قدم السامر الشعبى فى ليالى الحصاد والهلافيت. فقد جسد السامر الشعبى فعلا وإن كان من خلال مفاهيم مجردة بعض الشئ. أما الأستاذ يسرى فقد تعامل بشكل جدلى متميز مع هذه المادة. وفى كلامه عن تجربته قصر الأمر على الاستلهام وتجربته ليس عنوانها الاستلهام ولكن عنوانها التحاور والمساءلة أكثر، وهذا يقربنى من الكلام عن حسن طلب الذى أعتبره الوجه الثانى فى التعامل مع اللغة. لقد ظهر حسن فى إطار تجربة جيل مختلفة تماما.. التجربة الشعرية بالكامل غير تجربة المسرح لأن الحداثة المسرحية استلهمت التراث أو تعاملت مع التراث باعتباره مكونا أساسيا فى بناء الحداثة المسرحية. الحداثة الشعرية لم تفعل ذلك وتعاملت مع الغرب أى أن مصادر تيار التجربة الحداثية فى الشعر كانت مصادر غربية..

هدى وصفى:

الحداثة المسرحية تعاملت مع التراث ومع الغرب أيضا.

محمود نسيم:

مؤكد، ولكن جزءا أساسيا من بنائها، لأنها تجربة عرض، تعامل مع مفردات الفرجة.

عبد الحميد حواس:

صلاح عبد الصبور بنى مشروعيته كشاعر حديث بالناس فى بلادى.. شنق زهران، وليس إليوت.

محمود نسيم:

لا يمكن الحديث عن التجارب الكبيرة مثل التجربة الحديثة فى الشعر والمسرح هكذا بإطلاق وتعميمات. أنا أرصد سمة أراها جوهرية فى بناء التجربتين، المسرح بشكل عام حاول اكتساب خصوصيته بالاتصال بالتراث وفنون الفرجة، بينما كان اتصال الشعر بالتجربة الغربية أعمق، هذه ملاحظة مجملة، تعارضها وربما تنقضها وقائع وإبداعات مختلفة، ولكنى أرصد سمة كلية، وحتى صلاح عبد الصبور عندما كتب شنق زهران وغيرها من القصائد التى تتناول الإنسان البسيط العادى، كان ذلك انتقالا من أسر العناوين الكبيرة إلى الملموس، والجزئ، والعابر، ولم

يكن هذا الانتقال خاج التأثير الغربي. لا أريد الاستطراد كثيرا. فلست مغرما بالتحديدات الكلية. ولا بإرجاع التحولات الفنية والفكرية لدينا إلى مصدر غربي. مرجعي ومهيمن.

يسرى الجندى:

نعم، وأنا أريد التأكيد على تلك النقطة، فأيا كان تأثير المصدر الخارجي، إلا أن الانتقالات دائما لها عوامها الداخلية، الفاعلة، فى الأبنية الاجتماعية والثقافية.

هدى وصفى:

وهذا ما يعطى الجماعة صورتها التى تعبر عنها من خلال الأجناس الأدبية الخاصة بها. وكذلك الحكم الشعبية والكلمات المأثورة، النكات والأساطير.

محمود نسيم:

الصورة غير متجانسة وغير نهائية، هناك تيارات ومراحل ومسارات. وهو ما يبرر مجموعة من التساؤلات المرتبطة، ضمنيا، بالمحور، لقد لاحظت أن المتحاورين يتناولون الثقافة الشعبية باعتبارها نظاما فكريا، فهل هى فعلا كذلك أم ممارسة؟ أنا أميل على اعتبارها ممارسة وليست نسقا فكريا. ثم هل الثقافة الشعبية أنتجت ـ ضمن عوامل أخرى ـ الأصوليات. سؤال قد يبدو صادما ولكنه مع ذلك مطروح. وهل انبعاث الأشكال القديمة للثقافة الشعبية يمكن اعتباره اكتشافا لخصوصية الجماعة القومية، أم هو، كما يقول عبد الله العروى ـ تقدم حاسم لعملية التبرجز. وذلك لأن الجماعة القومية فى منظوره لا تستعيد التراث إلا حين تكون قد انفصلت بصورة كافية عن ماضيها هى ذاتها لكى تنظر من الخارج إلى شكلها السابق، إلى عملية إنسلاخها وتبدلها.

هدى وصفى:

تلك المسافة بين الجماعة وصورتها المتشكلة فى التاريخ. تنقلنا إلى النقطة الثالثة والخاصة بتجليات الثقافة الشعبية فى فنون العرض والكتابة الحديثة.

محمود نسيم:

إذا أخذنا التجربة المسرحية نموذجا، يمكن أن نلاحظ أن تلك التجليات عكستها اتجاهات فنية وتنظيرية مختلفة، وهى اتجاهات تخلط ـ بصورة مجملة ـ بين المسرح باعتباره نشاطا فنيا نوعيا والمظاهر الاحتفالية من حيث هى أنشطة اجتماعية، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحى المحكومة بقوانين وشروط معينة، ومنطق التوصيل المغاير للأشكال التراثية، بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين، المسرحية والشعبية، قائما على إدراك التشابهات بينهما ورصدها. دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسة، وهى كيفيات الانتقال والتجسد والصياغة. أى كيفيات تكوين تجربة مسرحية قائمة على الأشكال التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز، بلغة ثانية، فإن تلك الاتجاهات اجتهدت فى إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة، ولم تجتهد فى إدراك الفوارق بين التجربتين وطبيعة كل منهما فى التشكيل والوظيفة والسياق. فنحن لسنا بإزاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آلى، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (المسرح) لمحض وجود خصوصية للأخرى (الأشكال الشعبية)، بل إزاء ظواهر متراكبة تكون النسيج الاجتماعى والثقافى للكتلة الاجتماعية. وإدراك جدل الظواهر لا تماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة.

حسن طلب:

أريد أن أرد على النقطة التى طرحتها والخاصة بفكرة ماذا جعلنا نتكلم عن التراث الشعبى هل هو ضد النهضة بمعناها الشامل أم هو معيق للتطور والنهضة والنقد والتقدم وهو ما ورد ضمنيا فى تساؤلك عن العلاقة بين الثقافة الشعبية والأصوليات. حقيقة الأمر لا توجد إجابة مطلقة بأن التراث الشفهى معها دائما أو ضدها دائما . بالعكس التراث الشعبى يتم توجيهه ويمكن أن يتلون بفعل الظروف الاقتصادية. بمعنى آخر: كيف نتخيل أن القرى البسيطة فى الريف التى كان الدين عندها مجرد فطرة وسجية ونوع من التسامح التلقائى وقيم منفتحة على الآخر والعالم

وتتقبل وجود المخالف. ولكنها فى العقود الثلاثة الأخيرة تتغير. نحن نتكلم عن الأدب أو التراث الشعبى كله بالأمثال والتقاليد والعادات والأزياء.. المثل الذى يقوله الفلاح.. ما يحتاجه البيت يحرم على الجامع.. المجتمع الذى كان يقول هذا أو يفسر الدين هذا التفسير.. بأن الدنيا هى الأولى هو الذى يفرخ الآن متطرفين وإرهابيين مستعدين للموت لأنهم لا يقبلون الآخر. ويريدون أن يتكلموا عن هوية البلد والمجتمع على أنها هوية دينية وفقط. إنهم يفعلون هذا. نعم هى ممكن أن تكون ضدا عندما يتم تلوينها وعندما توجه بفعل التغييرات التى رأيناها فى العقود الثلاثة الماضية وجعلت الناس تتغير.. مثلا أنا عندى صورة عندما تخرجت من أكثر من ثلاثين سنة. لا يوجد بها واحدة محجبة وهؤلاء كانوا قادمين من كل مكان الآن من النادر أن نجد واحدة ليست محجبة. هذه البيئة التى كانت تتعامل مع الدين هذا التعامل المستنير بمنظورها الشعبى وأمثالها وفهمها الحر للدين، مورس عليها التلوين من المنابر ومن القوى الاقتصادية الصغيرة نتاج من المصالح اليومية السائرة والتعاونيات والتى كان لها دور سلبى لأنها لا تفعل هذا مجانا ولكن لكى تلون التراث، لكى تعيق لا لكى تفتح الطريق.

هدى وصفى:

أنت تغفل يا حسن بعدا هاما. دور المؤسسة قبل أن نتحدث عن الدور التحتى. هناك دور فوقى وهو الأساس، هذا الدور الفوقى لم يعتن بالفرد فى إطار مؤسسات حقيقية يحدث فيها تداول للسلطة. هذا هو صانع الأصولية وهذا هو حاميها. وهو الذى انتهج نهجا مراوغا بل وخبيثا فى وسائل إعلامية استطاع بها تشكيل الوعى.. أذكر تجربة بسيطة عندما حدث كسوف الشمس هنا.. دخلنا كلنا بيوتنا ولم نخرج منها لأن التليفزيون قال لنا إننا يمكن أن نتعرض للعمى ولكن فى جميع بلاد الغرب شاهدنا على الفضائيات الأطفال بالنظارات الغامقة يشاهدون الشمس. هذا الجهاز الخطير أخاف الناس وجعلهم يجلسون فى منازلهم. هذا دور المؤسسات المكرس للقيم السلبية.

حسن طلب:

هذا بعد مهم جدا لأن القنوات التى تؤثر فى الناس كلها قنوات رسمية حكومية وبالتالى تأثيرها له الدور الأقوى.

يسرى الجندى:

محمود نسيم أثار نقاطا مهمة.. وأنا أعتقد أن الندوة لابد أن يكون لها امتداد ويعاد ترتيب أولوياتها لأن هناك قضايا هامة كانت متوارية وظهرت فى النقاش، على سبيل المثال تم طرح البعد المؤثر فى العلاقة بين الثقافة الشعبية والأصولية. هل الثقافة الشعبية تكرس الأصولية أم لا؟ وهذا سؤال مهم ومتصل بالثقافة الوطنية ووضعها الآن. هنا لا نتغافل عن الطرف العام والمؤسسات الحاكمة وقصة الديموقراطية وهى بعد أساسى فى كل ما نقوله. فهى طرف فى كل كلمة طرحناها، كل أوجه المعاناة مركزها قضية الديموقراطية وموقف الدولة من هذه القضية. وموقف الجماعة الموجودة فى الدفاع عن هذه القضية.. هذا محور لابد من ربطه بقضية الثقافة الوطنية والشعبية ومستقبل الثقافة فى مصر بشكل عام.

ولكن بالنسبة للكلام عن تجربتى الفعلية فإننى أجد صعوبة فى الكلام عنها. ربما أشرت أنا بشكل سريع وليس بتواضع ولكن حتى لا نغرق فى أوهام غير حقيقية.. موقفى من المسرح الغربى وهو طرف أساسى فى الحوار أحب أن أوضحه. التجربة الخاصة لكل المسرحيين المصريين سواء مع الذات أو مع التيار الواقعى أو كل التجارب هى تجارب فى اتجاه الخصوصية شكلا وموضوعا. وأنا عندما آخذ من السيرة الهلالية بالذات فقد توخيت أن أصل فعلا إلى الشكل الذى يتواءم مع الذى أريد أن أقوله. والشكل الذى يحقق لى التواصل الذى أريده مع أوسع قاعدة من الجمهور. أزعم أننى أناقش قضايا تخص هذا الجمهور وبالتالى يجب ألا أتناقض مع نفسى عندما تكون لغتى الفنية متعارضة مع هذا المطلب وبالتالى عندما ننظر إلى تجربة كتجربة السيرة الهلالية. نجد أننى اشتغلت على ثلاثة مستويات اللغة العامية واللغة الوسط ما بين العامية الدارجة جدا أو الوسط، والشعر فى أعلى تجلياته. هذا موجود على ثلاثة مستويات داخل النص، بهدف التحاور

مـع قضية ذات أبعاد متعددة وذات أطراف متعددة .. الجمهور متعدد وهذا ما استفدته من تجربة التليفزيون. الخطاب الفنى عندما نتوجه هل نتوجه به إلى مستوى واحد من الوعى أم أنك تخاطب أكثر من مستوى؟ وكيف تندرج التجربة الفنية تحت هذا المطلب كيف أستطيع فى لحظة واحده أن اتخاطب مع أكثر من مستوى من مستويات الوعى. تأكد اجتهادى فى المسرح من هذه الزاوية عندما دخلت تجربة التليفزيون. فى السيرة الهلالية كان المطلوب هو تفنيد ما تقوله المادة الأصلية أو التحاور معها كما يقول محمود بحيث أعريها. هل اللعبة كما تخيلها السلف وكما تواترت ودخلت وجداننا هو هذا البطل المخلص الذى استطاع أن يوجد فوجد واستطاع أن يغزو فغزى؟ أم أن المسألة يمكن أن تكون مختلفة ويتضح من هذا الجدل ومن خلال المستويات الثلاثة الآن نجد مستوى منهم يمثل رجل الشارع. وهناك مستوى يبدو محايدا والمستوى الثالث به نبرة أريد أن أقتحمها وأعريها وأعرى ما وراءها. هذا باختصار ما أستطيع أن أقوله عن تجربة الهلالية. وكانت هناك استعارات من الشكل، من المادة الأصلية. تقسيم الدواوين. وتحولت عندى لمسميات فرعية.

حسن طلب:

الفكرة عندى هى ارتباط التجربة الشعرية فى عمومها وبالموروث الشعبى بشكل عام وأظن أن خصوصية الشعر تفرض بعض الأشياء. ففى رأيى أن الشعرالعربى كله نشأ نشأة فولكلورية أو نشأة لم تكن المسافة فيها بين ما هو مكتوب وما هو مقروء مثل ما هو معروف أو شفهى. فكرة الوقوف على الطلل فكرة تمت بصلة إلى التراث الشعبى. فكرة الجن وغيرها وهذا ما نلاحظه فى التراث الشعبى أو الفصيح فكرة مثل الجن فكرة محورية لفكرة الإلهام ووادى عبقر من أول أمرؤ القيس.. "تخيلت الجن أشعارها بما شئت من شعرهن اصطفيت". ولكن ما الذى جعل فكرة الموروث الشعبى تبتعد عن الشعر بعض الشيء.. أعتقد أنه ظهور فكره الصنعة.. وجود مسافة بين ما هو سائد أو معطى لدى المعتقدات الشعبية وبين ثقافة جديدة نشأت بتثقيف الشاعر بثقافات الشعوب الأخرى والترجمات فظهرت فكرة الصنعة .. ففكرة الصنعة جهد بشرى. الإبداع صناعة مصدرها الجهد البشرى وليس الجن.. وهذا ذو الرمة يقول.. "وشعر قد أرقت له غريب أجنبه المساند والمحال. فبت أقيمه وأقد منه قوافى لا أعدلها مثالا". هنا لا يوجد جن ولكن معركة ومجهود إلى أن تأخذ الثقافة مداها يصبح الإبداع عند أبى تمام شيئا فرديا بعيدا عن الموروث وهذا نتيجة مباشرة لجهد المبدع الفردى. لقد أصبح هناك فردية ومع ذلك لم يعد فردا وهو لازال صوت القبيلة. حتى الآن لازال جزء كبير من صوت الشاعر يمت إلى فكرة القبيلة بصله بمعنى أن القبيلة يمكن أن تكون القومية، المجتمع، الفكرة، الدين. صوت الشاعر الفرد لم يعد نقيا تماما بعد وهذه هى المسألة التى أريد أن أشير إليها. لأن الشعر إذا استفاد من الموروث الشعبى فهذه الفائدة لا مفر منها.. لأن كل هذا موجود مثل الجينات فى ثقافة الشاعر. ولا مفر ولكن عليه أن يتحكم فيها أنا مثلا لا أوافق على بعض الاستلهمات التراثية عند أمل دنقل، بالرغم من إعجابى باللغة. بالصورة فى قصيدة لا تصالح لأننى لا أستطيع أن أقبل الثأر أصلا لأن فكرة الثأر مرتبطة مباشرة بعالم القبيلة فكيف يكون علاج قضية سياسية كقضية فلسطين من خلال فكرة الثأر وكليب.

هذا لا يمنع أننى معجب بالنص لأسباب خاصة باللغة والصورة. ولكنه يضعنى فى تناقض. ومع ذلك أنا أجد فى شعرى بعض الوعى بأن هذه القيم السالبة فى الثقافة الشعبية التى تمت إلى الماضى البعيد المرتبطة بالقبائل والمرتبطة بوضع اليد وبشكل عام لا تتسرب إلى شعرى.

ممكن أجد فى شعرى بعض الأشياء مثل التعويذة التى أخذت شكل الثلث فى قصيدة بنفجسة للجحيم وأخذت شكل الهرم.. البعض قال هذا شعر شكلى وتشكيلى.. بينما أنا بينى وبين نفسى على يقين أنها تسربت من اللاوعى من شكل التعويذة أو الحجاب الذى كنت آراه وأنا صغير عندما يضعونه لنا ضد الحمى والسخونة. هذه الأشياء أشعر أنها تواصل مع التراث من اللاوعى وأنا لم أقصد ذلك ولكنى اكتشفته فيما بعد.

عبد الحميد حواس:

موال الأولــه آه مبنى على هذا أيضا ولو أنك وضعت هذا الكلام طباعيا سيأخذ شكل هرم لأنه ينمى كل ثلاثة مقاطع أو أبيات أو شطرات أولا بعد كلمتين ثم رباعية وهكذا.

حسن طلب:

أريد أن أقول أننى أحيانا أواجه باتهامات الجناس واللغة والطباق والمحسنات البديعية. وأنا فى حقيقة الأمر واحد من الذين تربوا على سيرة عنترة وغيره وفكرة الولع بالجناس التام موجود فى أشعار السير الشعبية وهو مصدر ممكن نقول إنه من المماليك. ولكن كل هذا الولع باللغة تراه فى الموال.. الكلمة ترد أكثر من مرة وكل مرة لها معنى مختلف فلم لا يكون شعرى من هذا؟ خاصة مع واحد نشأ فى الصعيد وتلقى هذه الفنون من صغره؟

هذه أشكال من التأثر غير الكاملة بالتراث ولا ترجعنا إلى عالم سحيق كالقبيلة. ولكن ترجعنا إلى ذوق شعبى ظل مستمرا وخاصة عندما تعرف أن اللغة المصرية القديمة كان فيها هذه المحسنات. أظن أنه مستمر منذ زمن وهذا ليس سلبيا مثل الذى يرجعنا إلى زمن القبيلة ولكنه له إيجابياته مثل موسيقى الحرف.

عبد الحميد حواس:

قبل أن ينتهى المحور أو قضية الاستلهام أو الكتابة الحديثة والثقافة الشعبية.. إننى أضرب مثلا بالسينما. إن القصة بين الفنون الحديثة والمعاصرة أو الإبداعات الشعبية ليست فى التيمات والموضوعات. هناك تصور أنه لكى أعمل مسرحية شعبية لابد وأن يكون أبو زيد أو ذات الهمة الموضوع. ومن هنا تحدثت للدفاع عن يوسف إدريس بصرف النظر عن ما كتبه. وهل كتب الفرافير بهدف خلق صيغة أم لا وهل كان موفقا أم لا وهل ممكن تكرارها. هذه مسألة أخرى لأنه لم يكن مشغولا بقضية الموضوع وإنما الصياغة.. صياغة المسرح وأن يكون مسرحا متجاوزا.

السينمائيون حلوا هذا بدون إدعاءات. والمشكلة أن السينمائيين التقدميين عندما دخلوا فى المجال بادعاءات لم يستجب لهم أحد أما السينمائى النمطى الذى نعتبره تجاريا فهو الذى تعامل مع الثقافة الشعبية بشكل ناجح جدا لسبب بسيط. أنه أدرك من البداية أنه إزاء فن جماهيرى، ولذلك لم يشغل باله بقضية هل لابد وأن أعمل اسم الفيلم أو موضوعه عنتر أو أبو زيد. هذا ليس مشكلته. ولكنه استخدم ذلك فى أدواته السينمائية، فى البلاغة، حتى فى الأشياء التى أضافها لفن السينما دون أن يدرى أنه يصنع سينما مغايرة للسينما الأوربية التى تعلم منها. فقد عمل سينما مختلفة وهذا لم يدرس جيدا.

هدى وصفى:

بهذا الكلام المتعلق بالعلاقة بين وعى المبدع ومكونات الجماعة فى الأشكال الفنية المختلفة، يمكن أن نختتم الندوة التى ركزنا فيها على الراهن: وظواهره وأسئلته وتحدياته، بشكل يختلف مع ما كنت أتوقع، فبالنظر إلى طبيعة المحور المتصلة بالثقافة الشعبية، كنت أخشى من انجراف الحوار للتراث والتاريخ أكثر من اتصاله بالواقع وحركته الحية، ولذلك، أنا سعيدة بالحوار والأفكار المثارة فيه، لأنها لم تر فى الثقافة الشعبية بناء ماضويا وأشكالا متوارثة بقدر ما رأت فيها إمكانية مستقبل وطاقة تجدد إذا ما امتلكت شروط المستقبل وسؤال التجدد.

الإبداع والتراث ا لشعبى :
وجهة نظر علم الفولكلور

محمد الجوهرى

مقدمة

التراث الشعبى هو موضوع الدراسة فى علم الفولكلور. وهو يتناول هذا التراث فى نشأته وخصائصه، ثم فى حركته على امتداد الزمن (البعد التاريخى)، وعلى رقعة المكان (البعد الجغرافى)، وعلى الخريطة الاجتماعية (البعد الاجتماعى) وفى عمقه النفسى فى نفوس ممارسيه ومدى تعبيره عن شخصية الجماعة (البعد النفسى). تلك هى أهم التساؤلات التى يطرحها دارس الفولكلور بصدد أى موضوع شعبى يدرسه.

والموضوعات الشعبية المكونة لهذا التراث تتعدد وتتنوع بمقدار خصوبة الثقافة الإنسانية. ولكننا اتفقنا على تقسيم موضوعات الدراسة فى علم الفولكلور إلى الأدب الشعبى وفنون المحاكاة. والعادات والتقاليد الشعبية، والمعتقدات والمعارف الشعبية، والفنون الشعبية والثقافة المادية.

هذه هى أبواب الدراسة الرئيسة وتلك هى أهم التساؤلات النظرية التى يحاول المنهج إلقاء الضوء عليها. فأين منها قضية الإبداع؟

إن ألصق الصفات بالتراث الشعبى هى صفة التقليدية أو الشيوع أو الشعبية أو التكرار. وقد انتهينا فى كتابنا علم الفولكلور (الجزء الأول. ص ٨٧) إلى أن دارس الفولكلور المعاصر يهتم بكل شىء ينتقل اجتماعيا من الأب إلى الابن، ومن الجار إلى جاره مستبعداً المعرفة المكتسبة عقلياً. سواء كانت متحصلة بالمجهود الفردى، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التى تكتسب داخل المؤسسات الرسمية كالمدارس والمعاهد والجامعات والأكاديميات وما إليها.

يترتب على هذه الزاوية من النظر أن نقرر أن المجتمع وقوة التقاليد تعتمدان على التلقين أو التكرار أو المحاكاة، وتهدفان إلى تحقيق الشيوع والانتشار واستمرار العنصر نفسه (الذى نصفه بالشعبية). ولذلك يصبح المجتمع وقوة التقاليد قوى محافظة لا قوى إبداع. قوى استمرار لا قوى خلق وتشكيل وتعديل لهذا التشكيل.

واستطراداً لهذه النقطة يتضح بجلاء أن حظ قضايا ومشكلات الإبداع لابد وأن يكون محدوداً بين اهتمامات دارس الفولكلور فى المرحلة الرومانسية، لقد اكتفى الفولكلوريون فى تلك المرحلة المتقدمة من مراحل البحث على تأكيد صفة الشعبية، وارتباط التراث بالشعب. وتحقق ذلك من خلال التمسك بوجهة النظر القائلة إن الشعب هو الذى يبدع، هو الذى ينتج تراثه، يعبر به عن واقعه، وعن آماله ومشكلاته وتطلعاته ... إلخ هكذا دون تدقيق أو تعقيد.

وفى خضم هذا الحماس الرومانسى للشعب والشعبية رفض أصحاب هذا الرأى النظر إلى الشعب بوصفه مستقبلا أو مستهلكا للعناصر المدروسة المسماة بالشعبية، أو النظر إليه مثلا بوصفه مكانا تتجمع فيه "بقايا" و "رواسب" تراث نازل من طبقات عليا.

تلك كانت مرحلة أولى فى عمر هذا العلم امتدت على رقعة واسعة من القرن التاسع عشر كان الدارسون فيها مشغولين بالثقافة الشعبية أكثر من انشغالهم بالشعب. وكان الاهتمام بالعناصر أو المأثورات الشعبية طاغياً على الاهتمام بصانعيها. كانت القضية تأكيد موضوع العلم ومادته دون الاتجاه إلى خوض بحار عميقة، أو الدخول فى متاهات غير مأمونة بطرح تساؤلات عن ديناميات إنتاج هذه العناصر الشعبية وتداولها.

وسوف يتضح فيما بعد فى ثنايا هذه الورقة أن علم الفولكلور قد تجاوز فى تطوره هذه النظرة

المغرقة فى تبسيط الواقع، بحيث أصبحت النظرة متوازنة إلى التراث وإلى الشعب الذى ينتج هذا التراث من خلال أفراد مبدعين ومن خلال المستهلكين أيضا (وهو ما ستتناوله الفقرة ثانيا تفصيلا).

ولكن بعض الدراسات المعاصرة فى علم الفولكلور قد اهتمت بتركيز النظر على ميل الذوق الشعبى إلى التكرار والتنميط وتوحيد الصور والأشكال خاصة فى عالم الفنون التشكيلية. وهناك دراسات عديدة قدمت شواهد على هذا الميل إلى التكرار، والتقليد فى دنيا العادات والتقاليد. ولقد اخترت فى الفقرة أولا من هذه الورقة الإشارة بسرعة إلى تكنيك التشكيل بالقوالب (الشابلون) أو الفورمة بوصفه صورة معبرة عن الميل الشعبى إلى التنميط والتوحيد، ودليلا على الطابع اللاشخصى للتعبير الفنى الشائع، واتجاها مضادا أو معاكسا للإبداع. فمع أن حديثنا هنا هو عن الإبداع والتراث إلا أننا نرى أن الاتجاهات المضادة للإبداع فى التراث تمثل جزءا ضروريا وهاما من الموضوع.

كان من الطبيعى بعد استقرار موضوع العلم واضطراد الاعتراف به أن يتجه الباحثون إلى الانشغال بمفهوم الشعب، أو طرح التساؤل عن صاحب هذه الثقافة الشعبية التى يتخذها هؤلاء الناس موضوعا لبحثهم (وصانعها)(*).

ولقد قطع البحث عن هوية الشعب، صاحب التراث ومبدعه وحامله والمحافظ عليه، قطع شوطا بعيدا استطاع أن يقودنا إلى حل وسط (إن شئنا التبسيط). يقول هذا الحل:

إن الشعب من البشر - بوصفه جماعة - لا يمكن أن ينتج عنصرا معينا. فكل عنصر من عناصر التراث التى ندرسها لا بد وأن يكون من صنع أفراد بعينهم. وسواء أكان هذا التراث نازلا (أى مصنوعا فى الطبقات الأعلى) أو من إنتاج الطبقات الدنيا. فهو فى جميع الأحوال من صنع آحاد الأفراد. وقد يتسنى لنا التعرف عليهم وتحديدهم فى أحيان قليلة. ولكننا قد لا نستطيع الوقوف عليهم فى أغلب الأحوال. ولا عجب فى ذلك، فقد استقر علم الفولكلور على أن مجهولية مؤلف العنصر الشعبى أو مبدعه لا تعنى بالضرورة لا شخصية العنصر المدروس (كما أنها لا تعد شرطا لشعبية هذا العنصر).

ولكن دورة حياة العنصر الشعبى لا تكتمل إلا إذا أوضحنا وجهة نظر علم الفولكلور التى تبين أن الشيء الذى يرتبط بالجماعة الشعبية هو تلقى أو إعادة إنتاج، أو تكرار هذا العنصر الثقافى. فهذا التلقى والتداول لا يتم إلا فى جماعة. ومن هنا نجد فى الغناء أن تأليف النص هو الجهد الإبداعى الفردى، ولكن الغناء هو الشيء المرتبط بالجماعة، فهو الفعل الجماعى.

وعلى نقيض النظرة الرومانسية السابقة فى علم الفولكلور نجد أن هذا الموقف يخرج الإبداع الفردى من دائرة التقاليد، ويضعه أيا كان موقعه فى دائرة الفردية، فالفرد يبدع متأثرا بمجتمعه وتراثه، ولكنه لا يبدع إلا بقدر انفصاله وابتعاده عن هذا التراث. هنا نجد أن المجتمع (المحافظ

(*) وقد توصل عالم الفولكلور السويسرى ريتشارد فايس Weiss إلى معادلة ذهبية تحل هذا الموقف، وتفك الاشتباك بين التأكيد على الشعب فى مقابل التأكيد على الثقافة التقليدية (أو التراث). وهى تحتم علينا فى رأيه ألا نغرق أنفسنا فى الاشتغال بمفهوم الشعب وإلا تحول علم الفولكلور إلى علم نفس الشعب أو علم نفس شعبى. وألا نغرق من ناحية أخرى فى الاشتغال بعناصر الثقافة التقليدية (دون الالتفات إلى مبدعيها ومستخدميها) فنتحول إلى علم دراسة العاديات أى إلى دراسة مواد ميتة منفصلة عن مبدعيها وعن حامليها. ويضرب المثل فيقول: لا نقصر أنفسنا على دراسة قطع الزى. ولا نقتصر على التساؤل عن الإنسان الذى يلبسها. ولكن ليكن موضوعنا هو "اللبس" أى فعل اللبس أو وظيفة اللبس. انظر: ريتشارد فايس. الفولكلور السويسرى، ص ٣٣.

التقليدى) يوضع فى مواجهة الفرد (المبدع المجدد)[*]!!

وسوف نخصص الفقرة ثانياً للحديث عن الأفراد المبدعين من الشعب. وعن نماذج وتحفظات حول هذه القضية مكتفين بإيراد الخطوط العامة دون الخوض فى التفاصيل.

وهناك بعد ثالث لقضية الإبداع والتراث الشعبى لا يتصل بإنتاج هذا التراث وإنما يتعلق باستخدامه وتداوله، ذلك هو استلهام بعض عناصر التراث الشعبى وتطورها بواسطة فنانين أفراد مبدعين بوصفه صورة من صور التجديد والإبداع فى التراث الشعبى أو بوصفه إنتاجاً فنياً رسمياً يخضع لمقاييس ومعايير الفن (الرسمى) الرفيع. وهذا البعد لن تستغرق هذه الورقة فى عرضه طويلا.

إن عملية إنتاج التراث وتداوله وتغيره عملية مستمرة منذ بدء الخليقة ومستمرة إلى الأبد. طالما هناك بشر يولدون ويتفاعلون، ولكنه قد يحدث فى بعض مراحل التطور أن تتخذ التغيرات شكل الموجة، ولا نقول الموضة، فهى أقوى عودا من الموضة. وشروط وجودها أبقى وأكثر تجذرا فى البناء الاجتماعى الثقافى المحيط. ومن هنا قد يتعين علينا أن نتوقف عند هذه الظاهرة ونضرب لها مثلاً بالخرافات العلمية بوصفها شكلا من أشكال التطوير أو تجديد التراث فى المجتمع الصناعى المتقدم.

وسنحاول أن نتناول كل بعد من هذه الأبعاد الأربعة بشىء من التفصيل. لكى نوفر أساساً نظرياً للمناقشة، وإطاراً عاماً للبحث فى الموضوع أملاً فى التوصل إلى مرتكزات مشتركة، يمكن أن تقود العمل البحثى حول الموضوع، وأن تكون فى الوقت ذاته تحت بصر الفنانين المبدعين الذين قد يهمهم تأصيل تجاربهم الفنية بالوقوف على أبعادها الموضوعية.

أولا : الشعبية تقليد وتكرار والشعب قوة محافظة واستمرار

أشرنا إلى أن ألصق الصفات بالتراث الشعبى هى صفة التقليدية أو الشيوع أو الشعبية أو التكرار. وكيف ذهب بعض رواد الفولكلور الأوائل، مثل هوفمان كراير، إلى حد الزعم بأن الشعب يستهلك التراث ولا ينتجه، وأن القدرة الشعبية هى قدرة على تداول التراث والمحافظة عليه. ولكن البحث الفولكلورى استطاع كما ألمحنا أن يتجاوز هذا الاندفاع.

ولكن تبقى مع ذلك ضرورة الإشارة إلى الاستمرار والتكرار التى ينطوى عليهما مفهوم التراث. ولقد اهتم بعض علماء الأركيولوجيا (الأمريكيون) اهتماماً خاصاً بمفهوم التراث، وانتهوا إلى تعريفات أفادت منها الدراسات الإثنولوجية إفادة كبرى. ولقد أدرج ماك جريجور تحت مفهوم التراث: الخصائص البشرية العميقة الجذور على نحو أو آخر. أى الاتجاهات الثابتة أو الطرق الثابتة فى أداء الأشياء التى تتناقل من جيل إلى آخر. فى حين نجد جوجن Goggin الذى يستخدم مصطلح التراث الثقافى الأكثر تحديدا نجده يعرف التراث بأنه "أسلوب متميز من أساليب الحياة، كما ينعكس فى مختلف جوانب الثقافة. وربما يمتد خلال فترة زمنية معينة، وتظهر عليه التغيرات الثقافية الداخلية العادية، ولكنه يتميز طوال تلك الفترة بوحدة أساسية مستمرة". (محمد الجوهرى، حسن الشامى، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص ٨٩).

ولقد اهتم إريكسون بإبراز الصفة التقليدية للثقافة الشعبية، مؤكداً أن الثقافة الشعبية هى

(*) ترى هل يبعد هذا الموقف كثيرا عن نتائج بحوث الإبداع فى علم النفس الحديث؟ تلك قضية مغرية بالبحث فى سياق آخر ليس هذا مجاله.

نفسها الثقافة التقليدية الحية. وإزاء اختلاف درجة التقليدية بين ثقافة وأخرى، يشير إريكسون إلى أنه كلما كانت الثقافة أكثر بدائية كانت أكثر تقليدية، ولهذا يصف الثقافة الشعبية بأنها تقليدية أساساً، إذا ما قورنت بثقافة أكثر تقدماً.

ويلاحظ علاوة على هذا أن الثقافة التقليدية تعنى ثقافة اجتازت فترة معينة من الزمن فى الشكل نفسه الذى تظهر به. ويؤكد إريكسون على أنه: "يحسن عدم إضفاء صفة التقليدية، بوصفها اصطلاحا فولكلوريا، على الظواهر التى لا يثبت أنها ظلت باقية لمدة جيلين أو ثلاثة أجيال على الأقل".

غير أن التقليدية يمكن أن تتحول إلى موقف عاطفى من التراث، بل تتحول إلى الاقتصار العاطفى على التراث، أو الاستعداد البشرى للولاء للتراث (وخاصة المعتقدات التقليدية). ويطلق فايس عبارة الإيمان بالتراث أو الالتزام بالتراث على ذلك الموقف الروحى الفكرى عند الإنسان الذى يعد شيئاً ما أو فعلاً ما أو أى مظهر قيماً أو سليماً أو صحيحاً لمجرد أنه ينتمى تقليديا وأنه متوارث ضمن دائرة معينة.

إلا أن درجة التقليدية تختلف اختلافاً بيناً من مجتمع لآخر. وهناك ميل واضح إلى ازدياد التقليدية لدى جماعات الفلاحين الزراعية أكثر من الجماعات الأخرى، ذلك أن تلك الجماعات التقليدية تعتمد على نمط الحياة المستقر قليل المرونة فى هذه البيئة. ويذهب البعض إلى أن التقليدية غالباً ما تكون مصحوبة باتجاه سياسى محافظ (انظر القاموس السابق، ص ١٢٦ – ١٢٧).

ولكن بعيداً عن المضامين الإيديولوجية التى يمكن تحميلها لمفهوم التقليدية، وإلى جانب التصور العام عن التراث الشعبى كتراث تقليدى، فإن هناك كثيراً من العمليات والآليات والوسائل التى تقوم على التقليد والتكرار والتنميط.

ومن الأمثلة الطريفة على ذلك نشير إلى نمط الرواة الملتزمين بالنصوص التزاماً صارماً، وإلى ظاهرة التشكيل بالقوالب (الشابلون).

فبالنسبة للرواة تعرفنا الدراسات بنمط من الرواة الذين يلتزمون بنصوص الروايات التى يحفظونها التزاماً صارماً كل الصرامة. فهناك رواة يحكون الحكاية بنصها نفسه كلمة كلمة كما سمعوها ممن قبلهم، بحيث تستشعر منهم حرصاً بالغاً يصل إلى حد تقديس الكلمات، فإذا أحس أحدهم بأنه أخطأ أو التبس عليه الأمر توقف، وأعمل ذاكرته، واستعاد السياق، وبدأ يصحح الخطأ ويواصل الحكاية من جديد. وهذا الطراز من الرواة هو الذى يذكرنا بجملة هوفمان كراير الشهيرة: "إن الشعب لا يبدع جديداً، وإنما ينسخ فقط". ونجد وصفاً كلاسيكياً لهذا الطراز من الرواة عند الأخوين يعقوب وفيلهلم جريم فى حديثهما عن رواية السيدة فيهمان Viehmann، وهى من الرواة الرئيسيين لمجموعتهما "حكايات الأطفال والبيت". حيث يقولان:

"لقد كانت هذه السيدة تحتفظ فى ذاكرتها بحكايات كثيرة. وهى موهبة كما تقول لا تمنح لكل إنسان، بل إن بعض الأفراد لا يمتلكونها على الإطلاق. ومن ثم تقص "فيهمان" حكايتها فى حذر وثقة وحيوية صادقة، بل إنها تستمتع بما تقصه. وطريقتها أن تسترسل فى الحكاية فى حرية ثم تحكيها مرة أخرى إذا شاء المستمع ذلك، حتى يتمكن مع شيء من المران من أن يستملى منها الحكاية.. وكل من يؤمن بقانون استحالة دوام الحكايات الخرافية مدة طويلة بسبب الأخطاء اليسيرة التى تأتى من انتقال الحكاية من جيل إلى آخر، بسبب عدم اهتمام الأجيال

بالاحتفاظ بها، عليه أن يستمع إلى هذه السيدة ليعرف كم هى تتمسك دائماً بنص الحكاية، وكم هى حريصة على صحتها، فهى لا تغير شيئاً من نص الحكاية مطلقاً عند روايتها مرة أخرى. فإذا ما أدركت أنها أخطأت فى السرد أعادت على التو الرواية الصحيحة. فالتمسك بالتراث المنقول يعيش بين الناس الذين ثبتت حياتهم على نظام معين لا يتغير، وهم فى تمسكهم بهذا النظام أقوى من ميلنا نحن إلى التغيير" (علم الفولكلور، جـ ١، ص ٥٢٤ ٥٢٥).

ومع ذلك استطاعت بعض الدراسات الأوروبية للأدب الشعبى أن تقدم شواهد كثيرة على نمط مبدع من رواة الأدب الشعبى، ونعنى به ذلك الرجل المبدع فعلا، الذى لا يكتفى أبدا برواية النص الأصلى ولا يعترف بهذه الأمانة المطلقة والإخلاص للرواية التى سمعها لأول مرة. فيمكن أن يجيبك على طلب رواية حكاية معينة بأنها: "لم تنضج بعد إلى مستوى السرد". فهو لا يحكى كل قصة سمعها أو أية قصة يسمعها، وإنما هو يحرص فى كل مرة على أن يضيف إليها، ويحذف منها، ويؤكد على بعض الأحداث دون الأخرى. ويزيد الحوار حرارة فى مواضع معينة وهكذا. فهو يجرى فى الواقع معالجة كاملة للقصة التى سمعها قبل أن يرويها. بل إن الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، وإنما هو يجدد فى الحكاية إضافة وحذفاً وتعديلا، فى كل مرة يرويها فيها. فهو لا يجمد على قالب واحد بالنسبة للحكاية، وإنما يعمل معوله فيها باستمرار. وقد كتب أستاذى ماتياس تسندر Zender عن أحد الرواة يقول: أنه كان يحكى فى كل مرة بنص جديد، وأنه سجل له الحكاية عدة مرات، يختلف نص كل منها عن الأخرى، اختلافات ليست هينة، ليس فى النص أو بعض الكلمات فحسب، وإنما فى المادة، واختيار "الموتيفات" وربطها ببعضها، وطريقة السرد وهكذا. فهو دائم العمل والابتكار(*).

ختاما:

من هذا يتضح أن ما أوردناه يؤيد ما ذهب إليه هابرلاندت M. Haberlandt عندما قرر: "أن من أطرف وأهم واجبات علم الفولكلور أن ينتبه إلى وجود أولئك الأفراد المبدعين الذين يمكن معرفتهم بالاسم فى كل مجال من مجالات الثقافة الشعبية الحية بين الناس. وعليه يتحتم علينا أن نعدل بعض الشىء من مفهوم: "الثقافة الشعبية الجماعية". ذلك أن الإبداع الثقافى الفردى كامن فى كل ثقافة جماعية من هذا النوع. والفرق بين شعب وآخر هو فى عدد وأساليب هذه الشخصيات الإيجابية المبدعة".

(*)راجع كتاب علم الفولكلور جـ١، ص ص ٥٢٢ ـ ٥٣٣.

الشاطر على الزيبق
تجربة فى المسرح الجماهيرى

عبد الرحمن الشافعى

فـى النصف الأخير من عام ١٩٧٢ ، وكنا لم نزل نعانى مرارة انكسارنا من جراء هزيمة ١٩٦٧وقد خيم على الشعب المصرى حزن عميق لم يكن يبدده بين الحين والآخر سوى نقاط ضوء مستمدة من بعـض الأعمـال الفنية خاصة فى المسرح المصرى الذى وقف يتحدى الهزيمة ، فقدم أفضل أعماله منـها : **قولـوا لعين الشمس** لنجيب سرور، **باب الفتوح** لمحمود دياب، **النار والزيتون** لألفريد فـرج ، **جـيفارا** لميخائـيل رومـان ، **انت اللى قتلت الوحش** لعلى سالم ، فى تلك الفترة قدم لى يسرى الجندى نصا مسرحيا مستلهما من حكاية على الزيبق . وهى حكاية من حكايانا الشعبية الـتى تحكـى عـن شـطارة على الزيبق الساخط على حكم المماليك وكيف سلك دروبا كثيرة للقضاء عـلى القهـر والاستبداد بالحيلة والمكر والدهاء ، وقد أطلق عامة الشعب على تلك الحكاية الشاطر عـلى الزيـبق وهـو تعبير ذكى لما لهذا الانسان من خواص الزئبق ذلك السائل الحساس الذى يشار إلـيه بالـمراوغة فـلا يمكن الإمساك به ، إلا أن الكاتب يسرى الجندى طرح رؤيته بسؤال مستعص وعصـيب : " هـل بمقـدور عـلى الزيـبق هذا بكل شطارته وذكائه وحيله هل بمقدوره وحده أن يحرر جموع الشعب وأن يخرج بهم من الهزيمة إلى النصر ؟ ؟ ؟ أم إن الفردية بطبيعتها وتاريخها دائما محبطة . " إن على الزيبق يعلن لأول مرة أنه يرفض على الزيبق الشاطر وأن حقيقة البطولة فـى المجموع وليس الفرد ، ولقد بدأ على الزيبق مشواره المحتوم باحثا عن معرفة أسباب الضعف الكـامن فـى أغوار النفس البشرية الذى يشوه مشاعر-وأحاسيس مصريين رفضوا الخنوع والاستسلام لما هو مفروض وموجود"[١].

سـاعتها أدركـت أن المسـرحية تضـرب فـى أرض الواقـع المعـاش كما أنها معالجة ذكية للتعامل المسـرحى مع التراث ليس فقط بإحيائه ولكن أيضا بعصرنته من داخل بنيته الأساسية دون تشويه أو تزييف أو إقحام أو فرض موقف لا يتبناه الموضوع نفسه ولا يحتمله .

كما أنه تجربة لتقديم شكل مسرحى يتسق مع موضوعه وما دام الموضوع حكاية شعبية فليأخذ نهج الفرجة الشعبية من مسرح مفتوح دون حواجز بينه وبين جماهيره وإطار تشكيلى بسيط يعتمد فقط على بعض المستويات الأشبه بالمصاطب الريفية لسهولة التشكيل الحركى عليه وفقا لقالب موسيقى غنـائى واستعراضـى وأيضـا ألعاب ومهارات شعبية كتقليد موروث من احتفالات المصريين القديمة والعـريقة مـنذ العـروض الأوزيـرية ومواكـب وفـاء الـنيل وشـم النسـيم وتقاليد التجمع فى الأسواق والسوامر والأفراح والموالد . فقد وضعت كافة العناصر الدرامية فى نسيج تلك الفرجة : " وشعبية الموضـوع قد اتسعت للاستعراضات والأغانى والضحكات ثم الحماسة قبل كل شىء ، واتسع البناء المسرحى لتعميق هذا العرض بحكم امتداد خشبة المسرح وسط الجماهير وكأن الجميع فى سامر ، وكأن الأبطال فعلا من صفوف الجماهير "[٢].

كـان المكان هو مسرح السامر وهو مسرح وليد وغريب بين مسارح القاهرة ، أنشىء من أجل الهواة وفرق الأقاليم كنافذة تطل منها تلك الفرق على جماهير العاصمة ، لم تكن له أية اعتمادات مالية، توليـت مسئوليته بعد نجاحى فى تكوين فرقة الحى الشعبى بالغورى عام ١٩٦٧ ، وانتقلت منها وبـكل فنانـيها لمسـرح السـامر عندما صدر قرار تعيينى كأول مدير لهذا المسرح الفقير فى سبتمبر ١٩٧١ ، كـنا قـد اعتدنا أن نعمل بدون أجر أو إمكانات إنتاجية فقط تجمعنا روح الهواية وحماس الفريق مـنهم الـنجار والحداد وبعض الباعة وعمال المؤسسات المختلفة وأمين شرطة وطلبة ورئيس سـنترال وسـائق " هم شطار من زماننا لا يملكون سوى عشقهم لفنهم ولا يميزهم عن غيرهم سوى حـبهم له لدرجـة تصـل إلى حـدود العشـق . فجميع الممثلين من الهواة وقد وضعهم عبد الرحمن الشافعى باقتدار الشطار والعياق الذين يعملون كل ليلة ببطولة وبسالة فى تقديم على الزيبق المصرى بن حسن رأس الغول على مسرح السامر "[٣].

جاء نص علي الزيبق تجربة في منهج مسرح السامر لتقديم أعمال مستلهمة من التراث شكلا وموضوعا في طريق البحث عن هوية للمسرح المصرى . وكنت قد دعوت شاعر العامية عبد العزيز عبد الظاهر . والملحن على سعد ومصمم الرقصات محمد الخميسي والثلاثة من أبناء مدينة السويس الباسلة جاءوا إلى القاهرة ضمن طابور المهجرين بعد احتلال سيناء وتهجير مدن القناة ومازال جرح الهزيمة ينزف بداخلهم فقد كانوا أقرب للموضوع وأصدق إحساسا به. أقمنا معسكرا للعمل استمر ما يقرب من ستة أشهر من التدريب ،ومن المدهش في الأمر أنه أثناء تلك التدريبات بدأت تتسرب إلينا مجموعة من الجماهير المختلفة واظبت على حضور البروفات حيث كانت تمتلىء الصالة عن آخرها بالحاضرين . ولقد آثرت أن أتركهم يعيشون التجربة . ألتمس منهم أحيانا الرأى واستكشف في هدوء رد الفعل وما المناطق التي يندمجون فيها أو ينصرفون عنها . فلقد كان لرأى الجماهير لدى أهمية قصوى حيث إنهم الشكِلُونَ للبعد الثانى للعمل المسرحى . وأنا منذ البداية كنت أسعى إليهم.

وفي مارس ١٩٧٣ أتت التجربة أكلها، فقد لاقت إقبالا جماهيريا منقطع النظير حيث وجدت الجماهير غايتها فيها ، وتنفسها في أحداثها ، وثورتها في دعوتها للخلاص .. هنا وضعت يدى على أول الطريق لتقديم الأعمال المسرحية الشعبية والتى ترتكز على محاور ثلاثة :

١- موضوع شعبى يخص القطاع العريض من الشعب يخاطب همومهم وأحلامهم .

٢- قالب بسيط لا يتعالى عليهم ، وإطار مفتوح يكسر كل حواجز العزلة بينه وبينهم.

٣- تقاليد للفرجة الشعبية من موسيقى وأغانى واستعراضات يتم توظيفها طرفا فاعلا في العملية المسرحية دون تهميشها .

" تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقا حادا لرجالات هذا المسرح ولابد من أن نشير في هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت في أوائل السبعينيات عندما قاد عبد الرحمن الشافعي حشدا من المغنين والراقصين الشعبيين من خلال نص ليسرى الجندى يقوم على قصة شعبية عن على الزيبق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا شد انتباه الجمهور . وهى مسرحية أقرب إلى روح السامر الشعبي البسيط ، تنتمي إلى مسرح الفرجة ، لكن تظهر براعة المخرج في الاستعراض والتشكيل . وقد فتحت أمامه الطريق نحو منهج وأسلوب في الإخراج استطاع أن يطبقه بنجاح في عروضه الأخرى حتى أطلق البعض على هذا المنهج اسم " الطريقة الشافعية " التى استطاعت أن تصبغ المسرح الاقليمي كله بصبغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبي وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء الاستعراضي الشعبي الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى، حتى ولو كانت المسرحية لا تحتمل عنصر الغناء والاستعراض فسوف تجد من يقترح ادماجها في العرض المسرحى إن الطريقة الشافعية حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها منهجا لمسرح مصرى صميم قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده في حين أخفقت أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة التى كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب صميم للمسرح . ويبدو أن المخرج الشافعي الذى انبثق هذا الأسلوب بصدق من أعماقه ، فضل الاحتفاظ بأسراره لنفسه فتخبط مقلدوه في دياجير الظلمة "(٤)

استمر العرض بمسرح السامر ثلاثة أشهر تجمع خلالها عدد ضخم من الجماهير حتى إن الكاتب سعد الدين وهبة رئيس جهاز الثقافة الجماهيرية وقتها كان يقوم بدعوة السياسيين والمثقفين وينظم الحضور بنفسه . وقد واظب على حضور العرض يوميا . اشتعلت ثورة المتفرجين واندمجت أحداث العرض في الوجدان الجمعى له وخرجت في مظاهرات في معظم لياليه إلى الشوارع، الأمر الذى أقلق أجهزة الأمن والرقابة التى طالبت بإيقاف العرض . عند ذلك تنبه سعد الدين وهبه لخطورة الأمر ووجد الحل في نزول هذا العرض إلى الأقاليم . فأمر بتجهيز سيارتين قديمتين لتجوال الفريق لتنطلق قافلة على الزيبق من القاهرة إلى الصعيد تقدم عروض بقصور الثقافة في أسوان وقنا وسوهاج وأسيوط ولأن تجهيزات العرض كانت بسيطة وفقيرة فقد أتاحت لنا سرعة

التجوال. وهناك قابلتنا جماهير الصعيد بكل حب وحماس لا يقل عما كان يحدث فى القاهرة فتجمعت حولنا وهتفت معنا تحيا مصر ، إلا أن لنا وقفة خاصة مع عرض المسرحية بمحافظة المنيا ، فلم يكن لدى الثقافة الجماهيرية لتلك المحافظة مسرح للثقافة فالقصر يقطن فى فيلا مؤجرة، لذا فقد قدمنا عرضنا الأول بمسرح جمعية الشبان المسيحيين ، وقد حضر العرض محافظ الإقليم اللواء / محمد يسرى قنصوة رغم رفضه فى البداية استضافة العرض بحجة أعداد المشاركين الضخمة وعجز اعتمادات الاستضافة ، إلا أنه بعد مشاهدته للعرض أصر على تقديمه لأكبر عدد ممكن لمشاهدى الإقليم ، اقترح عرضه باستاد المنيا الرياضى !! وقد وافقت على الفور ودون تفكير رغم خطورة التجربة ، فقد أقمت مجرد منصة عرض عالية وعارية فى منتصف الاستاد حيث أحاطها الجمهور من مدرجاته وجوانبه الأربعة وقمت بتطويع الحركة لتناسب مخاطبة الجهات الأربع حيث وصل عدد الحاضرين فى اليوم الواحد ما يقرب إلى عشرة آلاف مواطن كانت تنقلهم سيارات الإقليم من القرى والمدن والنجوع بدعوة من المحافظ ، حتى إن الباعة وأصحاب المقاهى الجوالين تجمعوا خارج المكان يعرضون بضاعتهم المتواضعة حول سور الاستاد يلتمسون الرزق من بيع بضاعتهم لتلك الجماهير الكبيرة التى استمرت على مدى ثلاثة أيام فأطلق أهالى المنيا على هذا الطقس الاحتفالى (مولد على الزيبق)

لقد حظى هذا العرض بجماهيرية واسعة حيث واصل رحلته إلى الدلتا فعرض فى قصور الثقافة ومراكز الشباب وأجران القرى ، ثم عاد إلى القاهرة لكى يستكمل خطابه المسرحى الثورى حتى قام الجيش المصرى بتحقيق معجزة العبور ١٩٧٣ .

" وتنتهى المسرحية والكل يتأهب بعد أن اكتشفوا المسار السليم لتحرير أرضهم لتبدأ أغنية الختام بحماس وإيقاع متحمس لتقول" :

محال .. محـــال ..

نبقى احنـا والاحتلال

يا اما ما احناش رجال

ولا فينا راجـــل يا بلد

مـــن ضـهـر ابوه

هذا عمل جيد يقدمه مسرح له وظيفة اجتماعية .. وهى تنمية وعى حقيقى نحن فى أشد الحاجة إليه "(٥).

حقا ما أحوجنا لمسرح يحترم وظيفته ويعى دوره ، لكى يعيد الأمل إلينا من جديد.

الهوامش :

(١) من مقال لزينب منتصر عن على الزيبق فى مجلة روزاليوسف ١٩٧٣/٦/١٨.
(٢) من مقال نقدى عن على الزيبق بمجلة المصور فى ١٩٧٣/٦/١.
(٣) مقال نقدى لمجلة المصور فى ١٩٧٣/٧/٢٠.
(٤) من دراسة للناقد أمير سلامة عن المسرح الاقليمى نشر بمجلة فصول فى العدد الثالث إبريل ١٩٨٢ وكتابه عن هوية المسرح الاقليمى الصادر من الهيئة العامة لقصور الثقافة .
(٥) من مقالين نقديين للكاتبة سناء فتح الله (أخبار اليوم ٢١ ـ ٢٨ / ١٩٧٣).

الترجمات

ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية
تأليف: صامولى شيلكه
ترجمة : إبراهيم فتحى

نحو علم ممارسة اجتماعى:
بنية سوسيولوجيا بورديو
ومنطقها
تأليف : لويك ج. د. فاكان
ترجمة : أحمد حسان

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية
تأليف إين آنغ
ترجمة: خالدة حامد

ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية ؟

صامولى شيلكه(*)
Samuli Schielke
ت : إبراهيم فتحى

مدخل :

هناك ممارسات وآراء وخطابات دينية كثيرة فى مصر يقال إنها تمثل المعتقدات الشعبية أو الدين الشعبى. وليس من الواضح إطلاقا مع ذلك ما الذى يجعلها بالفعل "شعبية" وفى مصر يستخدم لفظ "شعبى" لتصنيف ظواهر اجتماعية متنوعة. فهو يدل على ممارسات دينية تختلف عن الممارسة الصحيحة، وعلى الفولكلور، وعلى السكن العشوائى، والطعام التقليدى المصرى، والصحافة الصفراء، والسجائر المحلية الرخيصة وسط أشياء أخرى. وعلى الرغم من أن لفظ "شعبى" - عند النظرة الأولى - يبدو كأنه يشير إلى مجموعة من الناس هى بالتحديد الطبقات الدنيا؛ فإن نظرة فاحصة تحول فئة الأشياء الشعبية إلى فئة من الصعب جدا الإحاطة بها.

وفى هذه الورقة سأدل على أن الشعبى مقولة بُنيت أساسا على العلاقات الرمزية بين الثقافة "الرفيعة" و"الهامشية" ولا يمكن الاقتصار فى وصفها على مقولات البنية الاقتصادية والاجتماعية وحدها. ولتحليل هذه العلاقات الرمزية سوف أستخدم مفهومات بيير بورديو Pierre Bourdieu عن البنى الرمزية للحيز الاجتماعى، عن الاستعداد الجسمى والتطبع habitus للطبقة، والعلاقة بين الطبقات الاجتماعية والأحكام الجمالية .

إن الطبقة الاجتماعية - عند بورديو - ليست مجموعة ذات وجود جوهرى، بل هى تصنيف منطقى مشروط مبنى على سمات مميزة متنوعة. ومفهوم التطبع فى هذا السياق مركزى وهو الاستعدادات المميزة، والمخططات السابقة للمفهومات التى هى أساس الحس بالتمايزات الطبقية :

"التطبع هو فى الوقت نفسه المبدأ التوليدى للأحكام القابلة موضوعيا للتصنيف. ونسق تصنيف (principium divisionis) هذه الممارسات. ويتأسس العالم الاجتماعى الممثَّل أى حيز أساليب الحياة فى العلاقة بين القدرتين اللتين تحددان التطبع : القدرة على إنتاج ممارسات وأعمال قابلة للتصنيف، والقدرة على تمييز هذه الممارسات والمنتجات (الذوق) وتقديرها(1)".

وكما أدخل بورديو التطبع والجماليات وأسلوب الحياة فى مفهومه للطبقة، وسع مفهوم رأس المال إلى أبعد من مجال الاقتصاد. فالأفراد يستطيعون توظيف أنواع مختلفة من رأس المال : الاقتصادى والاجتماعى والتعليمى والرمزى. وفى أعمال بورديو كلها لا يوجد اختلاف قاطع بوضوح بين البنى الموضوعية والتمثيلات. فالتصنيفات هى عمليات موضوعة وهى نفسها جزء من الواقع الاجتماعى. وأنا أرى ذلك على الرغم من إصرار بورديو فى بعض المناسبات على البنى الموضوعية فى خاتمة المطاف(2)، لأن إحدى ميزات نموذج بورديو المهمة بوجه خاص تتمثل فى أنه يسمح بتحليل بعيد عن النزعة الاختزالية، يتجاوز" البداهة الذاتية المزيفة للفهم المباشر،"(3) لمقولات الإدراك الحسى التى تشكل بنية المجتمع.

وسأركز فى هذه الورقة على مسألة المعتقدات الشعبية فى السياق الإسلامى لمصر المعاصرة. وستكون مداخل أخرى ممكنة. فمن المستطاع العثور على مفهومات مماثلة للتدين الرسمى والشعبى فى

(*) يشكر المؤلف عصام فوزى، وإفيسا لوبن Ivesa L ebben لما قدماه من نقد واقتراحات على الورقة الأصلية.

معظم الديانات وفى جميع الأرجاء. ويمكن لمدخل تاريخى أن يكشف عن نشوء مفهوم "الشعبى" الذى - كما يجب أن نتذكر - لم يكن مستعملا فى العالم العربى قبل القرن التاسع عشر.

مداخل إلى الدين الشعبى:

تستخدم مصطلحات المعتقدات الشعبية والدين الشعبى وغيرهما مثل التدين الشعبى، وفى الدراسات الغربية: "الإسلام الشعبى"، كمقولة علمية فى المعتاد[٤] تغطى عددا من المعتقدات بما فيها التصوف وتقديس الأولياء والاحتفالات والطقوس الزراعية وشعائر الشفاء والخصوبة والسحر والحركات الكاريزمية بين أشياء أخرى[٥]. وعلى أى حال لا وجود لإجماع واضح حول ماذا يكون الدين الشعبى على وجه الدقة.

ووفقا لدارس الانثروبولوجيا المصرى محمد حافظ دياب[٦] قدمت الدراسات العربية المتخصصة ثلاثة مداخل رئيسة لوصف المعتقدات الشعبية أو الدين الشعبى. أحدها يركز على التراتب الاجتماعى مثل علاقات المركز - الهامش، وعلاقات السلطة السياسية وأهم من ذلك كله التمايزات الطبقية. ويبنى المدخل تعارضا بين المعتقدات الشعبية للطبقات الدنيا ودين النخبة الرسمى. ويركز مدخل ثان على الفاعلين الدينيين. ويفرق بين العلماء بوصفهم ممثلين للدين الرسمى من جهة والمتصوفة بوصفهم ممثلين للدين الشعبى من جهة أخرى، والمدخل الثالث يعكف على الخطاب الدينى ويفرق بين التدين النصى والخطاب الشعبى المنقول شفاهيا العملى المفتوح حول الدين، وهذا الخطاب يتميز بطابعه التفويضى عسير الضبط وميله لثنى القواعد التى يضعها الخطاب الدينى النصى وتطويعها[٧].

وينقد دياب المداخل الثلاثة جميعا من ناحية ثنائيتها المفرطة التى تعوقها عن الوصف السليم لتعددية الدين الشعبى. وفى الحقيقة تعانى المداخل الثلاثة الملخصة هنا من نواقص فادحة. إن الدين الشعبى فى مصر المعاصرة قطعا له علاقة بالفوارق الطبقية، ولكن أى نوع من الفوارق الطبقية؟ سيكون من الخطأ اختزال الفوارق الطبقية فى البنية الاقتصادية، أو مجموعات معطاة ذات وجود ملموس. كما أن الصورة التى تقدمها عادة وسائط الإعلام ويقدمها المثقفون هى أن المتصوف النموذجى أو المشارك فى مولد، أو الزائر لمقام الولى هو شخص فقير أمى ريفى. ولكن ما أقل نصيب هذه الصورة من الأساس الإمبريقى. فالاشتراك فى الطقوس الدينية التى توصف بالإجماع "بكونها شعبية" لا تنبئ إلا بتضايف هزيل مع الدخل والتعليم ومكان الأصل[٨].

أما وصف الدين الشعبى من خلال التعارض بين العلماء والمتصوفة الذى ما يزال يتمتع برواج ملحوظ وسط الدارسين المسلمين والمستشرقين على السواء؛ فتكذبه الشواهد التاريخية. وتشير الدراسات الحديثة فى التاريخ الإسلامى إلى أنه على الرغم من وجود توترات فى أغلب الأحوال، فإن قسمة ثنائية واضحة بين العلماء والمتصوفة نادرا ما حدثت، بل على العكس. كان المتصوفة والعلماء كثيرا ما تربطهما صلات وثيقة وظلوا كذلك حتى اليوم[٩].

ويبدو المدخل المتجه إلى الخطاب واعدا بدرجة أكبر. وإن كان يواجه فى الممارسة مشكلة المدخل المتجه إلى الطبقة نفسها. فطبقات "الشعبى" و"الرسمى" معرفة مسبقا، ولا يمكن استنباطها من النموذج نفسه. وعلى الرغم من هذا القصص ففى رأيى أن هذا المدخل جدير بالاهتمام بما يكفى للاحتفاظ به فى الذهن لاستخدام لاحق.

وكبديل لهذه المداخل، يرسم دياب خطوط نموذج للدين الشعبى باعتباره أرضا وسطى بين الدين والعرف: "التنافذ المتبادل بين الدين والمعتقدات الشعبية، هو ما يعين إطار الدين الشعبى ومادته بالنظر إلى أن هذه المعتقدات (..) تقترب من تكوين دينى اعتقادى بوصفه نظامًا لصيقًا للدين"[١٠]. والدين الشعبى - عند دياب - تكوين مستقل لصيق للدين يرتكز أولا على التقليد النوعى للممارسات التوفيقية، وثانيا على الجماعات (مثل الطرق الصوفية والحركات المهدية) التى

تحمـل وتنشـر هذه الممارسات، وثالثا على رأسمالها الرمزى النوعى. أى الممارسات والاستعدادات والمعرفة الثقافية التى تشكل نسقا لصيقا للدين[١١].

وعـلى الـرغم مـن أن هـذا المدخـل قـد يثبـت أنـه جديـر بالاهـتمام فى دراسة استمرارية ممارسـات معطـاة؛ فإنه يترك مشكلة مركزية بدون حل. فما الذى يجعل كل ذلك "شعبيا" ولماذا هـو متمـيز عن الدين؟ وفى الواقع يقوم دياب بشئ معهود لدى معظم منظرى الدين الشعبى؛ فهو يـأخذ فـئة الأشـياء الشـعبية باعتـبار مدلولها مسلما بصحته ويلتزم بفهم الإدراك العام لما يعنيه أن يكون شئ أو ممارسة أو مفهوم، أو شخص "شعبيا".

وتصـير التناقضـات الناجمة عن الاستعمال العلمى لهذا اللفظ الراجع إلى الإدراك العام[١٢] واضحة حينما ننظر إلى الممارسة الدينية الفعلية. فالناس لا يفرقون واقعيا بين ممارسة ارتياد الموالد وممارسـة صـلاة الجمعـة باعتـبارهما تنتميان إلى نسقين فرعيين مختلفين. فمن وجـهة نظرهم أنهم يمارسـون شـعائر الإسـلام. وعلى الرغم من هذه الحالة؛ فالمولد شعبى وصلاة الجمعة ليست كذلك وإن مارسـهما معا عدد كبير من الشعب المصرى. وتتميز كل تعريفات "الدين الشعبى" و"المعتقدات الشعبية" .. إلخ بأنهـا مفصـولة عن ممارسات كثيرة محورية بالنسبة للممارسة الدينية من جانب المسـلمين العـاديين[١٣]. إنهـم يـتوجهون إلى صـلاة الجمعـة ويوفـرون المـال للذهاب إلى مكة للحج ويؤمنون بيوم القيامة والجنة ولكن لسبب ما لا يعد شئ من ذلك شعبيا.

نطاق الأشياء الشعبية:

مشاكل أى محاولة لكشف ما يكونه الدين الشعبى فى الواقع عسيرة، وهى معروفة جيدا فى الوقت نفسه ولا عجب أن المفهوم ذاته تعرض للهجوم[١٤]. وينكر أرماندو سلفاتورى Armando Salvatore على سبيل المثال أن "الإسلام الشعبى" يمكن أن يكون كيانا ثقافيا قائما بذاته. ويدلل عـلى أن دائـرة الدين الشعبى معرفة فى المحل الأول من خلال استبعادها أو تهميشها فى المجال العام.

"إذا كـان هـناك أى شـئ يشبه الإسلام الشعبى فى بيئة عاصمة كالقاهرة، فلن يوجد إلا بوصفه إنشاءً افتراضيًّا من جانب الفاعلين فى الإسلام العمومى لكى يتيحوا له أن يمارس وظيفته، أى أن ينشر أطواء طاقته الحضارية، فالإسلام الشعبى هو الوجه الخلفى للإسلام العمومى، يضفى علـيه أولا طابعًـا رومانسيًّا ثـم يـرفض ويعـاد إنتاجه فى وسائط الاتصال الرسمية من خلال غيابه المرموق أو على سبيل التخيير من خلال حضور متحجر مستأنس والإسلام العمومى هو بعد كل شئ هو الإسلام الوحيد الذى يمكننا النفاذ إليه نتيجة للكم المتزايد من الدين الذى يجرى توصيله علنا.

وإذا كانت هناك ممارسات هامشية أو "شعبية" للدين فإن عين عالم الانثروبولوجيا (سواء من أهل الـبلد أو الأجنـبى) هـى الـتى تعـزلها وتروجـها وتدمجـها فى لعبة تعريف ماذا يشبه الإسلام وهى اللعبة العمومية المتبحرة العابرة للثقافات.[١٥]"

ولا يذهب سالفاتورى أبعد من ذلك فى تحليل هذه العلاقة؛ فهو مهتم بالدين فى المجال العمومـى ويكفيه أن يبرهن على سبب اعتباره أن دراسة ما يسميه المستشرقون الإسلام الشعبى بلا فائدة فى هذا السياق. وعلى أية حال ينبغى علينا أن نحاول توسيع تلك النقطة.

ومـن الواضـح أن الإجابـة عن سؤال ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية، لا تقع فى طبيعة الأشياء بل فى معالجتها من حيث الخطاب.

وهكذا تقل جدوى البحث من معايير موضوعية وصفية للمعتقدات الشعبية حيث لا وجود لأى منها. وبدلا من ذلك ينبغى أن تجذب انتباهنا ـ على وجه الدقة ـ فكرة الإدراك العام عن فئة الأشياء الشعبية. أو بعبارة أدق: إن المعالجة الخطابية من جانب الإدراك العام للظواهر والممارسات الاجتماعـية هـى الـتى يجـب أن تكون موضوع التحليل لأنها على نحو مضمر تعبر عن التمايزات

الاجتماعية والدينية والثقافية التى تشكل بنية الحيز الاجتماعى والتى تبرز موقع الاحتفالات الشعبية - على سبيل المثال : احتفالات الموالد - داخله. وسيكون السؤال إذن هو: ماذا يعنى "الشعبى"؟ وأين تقع "المعتقدات الشعبية" فى المجتمع المصرى؟

إن تصنيف "الشعبى" له بطبيعة الحال صلة بالشعب، ذلك الكيان الجمعى الذى ليس محددا بأى حال دون مواربة. ويرتبط الازدواج المتناقض (الالتباس) لتصنيف "الشعبى" بالازدواج المتناقض الأساسى لتصنيف "الشعب" الذى يعنى - فى الوقت نفسه - الجسم الجمعى للأمة و"الناس العاديين".

وهكذا تستخدم الصفة "شعبى" فى سياقات متنوعة وفى أغلب الأحوال على نحو ملتبس؛ فهناك معتقدات شعبية، أو دين شعبى. وعلى مستوى العرف يستطيع المرء الكلام عن تقاليد شعبية. وهناك أمثال شعبية، والمجال الكامل للثقافة الشعبية وهو مصطلح غالبا ما يكون مرادفا للفولكلور. وفى هذه الحالات يبدو أن "شعبى" تدل على الثقافة التقليدية السابقة للثقافة الحديثة (الريفية أساسا).

إن التجمعات السكنية العشوائية التى لا تمتلك (فى أفضل الأحوال) إلا مرافق بدائية، وهى ذات كثافة سكانية عالية وأزقة ضيقة ومستوى من المعيشة منخفض عموما تعرف بأنها أحياء شعبية. وهناك مطاعم شعبية رخيصة تبيع أطباقا تقليدية مصرية تعرف باسم الطعام الشعبى. ويمكن استعمال لفظ "شعبى" لوصف عدد من السلع اليومية الأخرى: الصحف المسلية تعرف باسم المجلات الشعبية، والسجائر المحلية الرخيصة تعرف باسم السجائر الشعبية. هنا تدل صفة "شعبى" أيضا على ثقافة معاصرة هابطة الكيف والمستوى (تنتمى فى الأغلب إلى المدينة).

وتخصيص شئ ما بأنه "شعبى" معناه ربطه بنمط خاص من التطبع habitus. ويمتلك الشخص تطبعا شعبيا إذا كان يعيش فى حى شعبى أو فى قرية ويتكلم لهجة ريفية أو لهجة الطبقة الدنيا، ويكشف عن قيم جماعية تقليدية فى حياته ويرتدى ملابس مصرية تقليدية ويشترك فى طقوس مثل احتفالات الموالد.

والازدواج المتناقض للتطبع الشعبى يصبح واضحا إذا قارناه بمقولة تتصل به هى: ابن البلد أو بنت البلد. وابن البلد هو الذى يمارس طريقة حياة تقليدية تنتمى إلى المدينة. وقد اكتسب تصنيف" بلدى" معناه من خلال التضاد عريض الخطوط بين طريقتى الحياة المصرية التقليدية والنخبوية الحديثة (التى يسميها ابن البلد أفرنجية) ويمنح ذلك ابن البلد درجة ثابتة من الأصالة، لا باعتبارها وصفا ذاتيا إيجابيا فقط بل من خلال استعمال المصطلح فى الخطاب الحداثى بمعنى المادة الخام للثقافة القومية الرفيعة[١٦].

وعلى الرغم من أن المفهومين: شعبى وبلدى مترادفان فى بعض الحالات؛ فإن هناك اختلافات واضحة فى استعمال المصطلحين. وتتميز تسمية أشياء بأنها شعبية بازدواج متناقض قوى وصفى ومعيارى معا. فالأشياء الشعبية قد تكون تقليدية ولكن ذلك ليس ضروريا. ولنأخذ - كمثال - عشوائيات القاهرة الحديثة، إن مثقفة فى القاهرة ترى" أنها أحياء شعبية. بمعنى شعبى سئ وليس حسنا (كويس) بمعنى أبناء البلد"[١٧]. إن شخصية ابن البلد تمثل هنا النموذج المثالى لابن جماعة الحارة الأصيلة الودود المرحة. وعلى أى حال يتضمن لفظ "شعبى" كلا من هذه الصورة الإيجابية لابن البلد ومن الجوانب السلبية للحياة اليومية فى هوامش المدينة مثل الفقر والتحرش الجنسى والجريمة وافتقاد المرافق الضرورية.

ليس دينا بالتمام:

إن فئة الأشياء الشعبية توضع فى نسق اجتماعى ثقافى مركب من الإحداثيات: فليس لها قوام محدد أو قيمة معيارية ثابتة كما أنها لا تمتلك نظيرا مقابلا مثل الذى يمتلكه لفظ "بلدى". ويدل تصنيف "شعبى" على وضع رمزى معين فى المجال الاجتماعى. وعلى الرغم من

أنه مترابط بوضوح مع ثقافة الطبقات الدنيا .فإن الأشياء الشعبية تصنيف منطقى قائم بذاته مبنى على مخطط عام لثقافة "رفيعة" سائدة أصولية "قويمة" فى تعارض مع ثقافة مسودة، مغايرة (هرطقية) "هابطة" أو هامشية[١٨].

وبالتالى تكون "المعتقدات الشعبية" هى فئة كل الممارسات والتصورات الدينية التى تدرك باعتبارها فى موضع فرض عليه التهميش وعدم الشرعية فى مواجهة المعايير السائدة لما يكون عليه الدين.

وفى الممارسة تمثل "المعتقدات الشعبية" مقولة مركبة مبنية على عدد من التمييزات التخطيطية. أولا: من المتوقع أن يكون للفقراء معتقدات شعبية ولا ينطبق ذلك على الطبقات الوسطى والأغنياء. وهذا التمييز الذى يبدو بدهيا ليس شرطا كافيا أو ضروريا مع ذلك. فغياب رأس المال الاقتصادى لا يصبح مهما إلا حينما يتصل بسمات مميزة أخرى. (لنفكر على سبيل المثال فى طلبة الجامعة الذين قد يعيشون فى شروط بائسة للغاية ولكن تدينهم لا يكون شعبيا).

ثانيا: إن الناس الذين يمتلكون رأس مال تعليميا ضئيلا تكون لهم معتقدات شعبية. وبسبب افتقارهم (المزعوم) إلى التعليم النظامى والمعرفة بالكتاب فى فهم الدين فإن الأشخاص المشتركين فى احتفالات الموالد على سبيل المثال يوصفون غالبا "بالبسطاء". وهذا لفظ شديد التكرم الاستعلائى يدعى أن هؤلاء البسطاء يتسمون بغياب الحكم العقلانى والتفكير[١٩]. وفى كثير من الخطابات الثقافية يقام تضاد بين معرفة غير المثقفين اللانظامية الشفاهية فى الأغلب، والمعرفة "الحقيقية" النظامية المشروعة وبهذا يحط منها لتستوى مع الجهل البحت[٢٠]. إن التقاليد الشفاهية وكذلك التفسيرات المغايرة لنصوص الكتاب تكون فى الأغلب شعبية نتيجة لضآلة رأسمالها الرمزى فى تقابل مع النظام التعليمى الراسخ (العلمانى مثل الدينى) والنماذج المرشدة الشرعية لقراءة الكتاب. وتسترعى النظر هنا الحركات العقلية فى التصوف التى لا تعد شعبية على الرغم من أن الكثير من الممارسة الصوفية يعد كذلك[٢١].

ثالثا : ليست المعتقدات الشعبية حديثة، وبعبارة أدق، ليست حديثة كما يحب الحداثيون أن تكون. والوسط الاجتماعى النموذجى للمعتقدات الشعبية هو وسط قرية أو مدينة قديمة سابقة للمدنية الحديثة أو تجمع سكنى عشوائى حديث، ولكل منها أسلوب حياة وبنية مكانية.والاستعداد الجسمى للممارسات الشعبية ملتبس وعاطفى ولا يعبر عن الاستعداد الحداثى أو الإصلاحى الذى يحاول أن يقيم حدودا قاطعة الوضوح بين المقدس والدنيوى، بين الحقائق العميقة والكلام العادى، بين عناصر الحياة السامية والوضيعة. وفى مقال صحفى نقدى - على سبيل المثال - تعقد مقارنة بين فوضى محطة أتوبيس رمسيس فى القاهرة؛ فهى شديدة الازدحام وعدم الانتظام، ومأهولة بالباعة الجائلين والبلطجية.واحتفال مولد انتقل من أعماق ريف مصر العليا إلى قلب القاهرة[٢٢]. والمولد فى هذه الحالة - وهو نموذج أصلى بحق للدين الشعبى - مرتبط بالحوارى الضيقة والقمامة والأصوات الصارخة والزحام الفوضوى لحى شعبى. وتتعارض هذه الصورة مع النموذج المثالى السائد للوسط الحضرى (وإن لم يكن فى الواقع واسع الانتشار) الكولونيالى وما بعد الكولونيالى. ووفقا لهذا النموذج المثالى ينبغى أن تمتلك المدينة الحديثة مبانى ضخمة متميزة وظيفيا على جانبى ميادين واسعة نظيفة. وينبغى أن يقطنها مواطنون مهذبون يسلكون بطريقة عقلانية منضبطة[٢٣].

رابعا : من المحتمل بدرجة أكبر أن تكون الممارسات النسائية للدين شعبية أكثر من ممارسات الرجال. ومصر مجتمع مازال فيه نسبيا تمييز قوى بين الذكور والإناث، وكثير من الممارسات الدينية له طابع ذكورى غالب (الصلاة فى المسجد، تلاوة القرآن) أو طابع نسائى غالب (زيارة الأضرحة، طقوس الشفاء والخصوبة). ولأن العلم الدينى والقيادة الدينية ومن ثم إنتاج الحقيقة الدينية حدث أن كانا مجالين للرجال، فإن الممارسات النسائية النموذجية أصبح الاحتمال الغالب لها أن تكون مغايرة للممارسات "القويمة"[٢٤].

خامسا: وهذا هو التعارض الأكثر جوهرية. إن المعتقدات الشعبية (أو الدين الشعبى) مغايرة هرطقية لا بالنسبة إلى "الدين الرسمى" بل إلى الدين ذاته. ويعنى "الدين الشعبى" دائما (تقريبا) "ما ليس دينا بالتمام". ويتحدث محمد حافظ دياب - فى تعريفه الذى سبق الاستشهاد به للدين الشعبى - عن التنافذ المتبادل بين الدين والمعتقدات الشعبية[٢٥]. وذات مرة شرح لى صحفى مصرى أن الموالد "لا علاقة لها بالدين"[٢٦]. وفى الخطابات الثقافية والدينية السائدة فى مصر المعاصرة، يُفهم الدين باعتباره شيئا محددا بوضوح، له حدود ومعان ثابتة. والاعتقاد مهما يكن راسخا والشعائر مهما تكن مقدسة لا يكفيان لتشكيل الدين. فالدين نَسق متماسك وعقلانى مبنى على مصادر يقينية ملزمة. يتألف من عبادات محددة وسلوك دينى مبنى على وازع محدد بدقة ومذهب حول الكون والأخلاق، والسياسة (إمكانا). ويتم استبعاد البدع وعدم الاتساق والتوفيقات. ويتطابق هذا المفهوم التفسيرى للدين بدقة تامة مع ما يصفه بورديو بصحيح الاعتقاد (الاعتقاد القويم):

"وفى الحقيقة لا يتشكل نسق المخططات التصنيفية، بوصفه نسقًا متموضعًا مؤسسيا للتصنيف إلا حينما يكف عن العمل كحس بالحدود بحيث يجب على حماة النظام المستقر أن يعلنوا مبادئ إنتاج هذا النظام الواقعية والمثلة ويضفوا عليها نسقا وتقعيدا لكى يدافعوا عنها ضد الهرطقة (الآراء المغايرة) وباختصار يجب عليهم أن يؤسسوا العقيدة السائدة بوصفها التفسير القويم (صحيح الدين)، الأصولية الحقة"[٢٧].

ووفقا لذلك لا يكون الدين دينا بحق عند بعض الناس فى مصر المعاصرة إلا إذا كان من المكن له الإفصاح بلغة التفسير القويم (أو التفاسير القويمة بما أن هناك أنساقا متنافسة للتصنيف ذات طابع مؤسسى). ويجب إبطال مفعول التوفيقات والتجديدات (البدع) والتشوشات التى لابد أن تحدث فى كل دين حى. وقد تبقى غير منعكسة فى شكل عقيدة، وقد تبقى محتجبة بواسطة العلم الدينى، وقد تدفع إلى الهامش بتسميتها شعبية أى مغايرة، دينية بعض الشئ ولكنها ليست دينا بالتمام.

ويجرى تعريف الدين الشعبى دائما وفقا لمقياس مركب متعدد الأبعاد. فلكى تصبح ممارسة دينية ما شعبية يجب عليها أن تبدى عدة سمات مميزة مترابطة مثل التغاير المعتقدى ورأس المال التعليمى الضئيل أو الاشتراك النسوى الغالب (على الرغم من أنها تفتقر إمكانا أو فعلا إلى بعض هذه السمات).

وهذا هو السبب فى أن كل المعتقدات المغايرة ليست شعبية. فالإلحاد ليس شعبيا وكذلك العلمانية وكل المذاهب المغايرة التى تركت وراءها بالقطع الأساس العام للإسلام. ويرجع ذلك أولا إلى حقيقة أن للدين الشعبى دائما علاقة حميمة وإن تكن غير شرعية بالدين القويم. إنه ليس بالتمام جزءا منه ولكنه ليس منفصلا متميزا عنه أيضا من خلال وحدة الممارسة الفعلية (ويجب أن نتذكر مرة ثانية أن الأشخاص أنفسهم الذين يحضرون الموالد وحفلات الزار يذهبون إلى صلوات الجمعة ويصومون رمضان).ويرجع ذلك إلى أن المعتقد الشعبى المغاير متميز عن الهرطقة العلمانية العقلانية على سبيل المثال لأن المثقفين العلمانيين قد يكونون مغايرى العقيدة ولكنهم ليسوا بالقطع مثل بنات البلد الأميات فى حى شعبى.

واتباعا للمنطق نفسه لا تكون المعتقدات الشعبية مطابقة لتدين الفلاحين، وفقراء المدن، والنساء، أو الأميين. فإلى المدى الذى تتبع فيه ممارستهم الدينية نظام الاتجاه الشرعى السائد - كما هى الحال فى أغلب الأحوال - فإنها الدين الصراح وليست دينا شعبيا، واتباعا للمنطق نفسه سنرى أيضا أن شخصا ما إذا كانت لديه معتقدات شعبية وكان يزاول الأمور على نحو شعبى ولديه تطبع شعبى فإن ذلك غالبا ما يكون كافيا لجعله (أو لجعلها) ينتمى إلى الطبقات الشعبية. وهذا هو سبب أن اشتراك أشخاص ذوى رأسمال اقتصادى أو تعليمى عالى القيمة اشتراكا فعليا فى

ممارسة شعبية لا يرفع بالضرورة من قيمة رأسمالها الرمزى. فمن خلال الوسط الشعبى للممارسة يستولى المشاركون من الطبقة الوسطى أو العليا بالفعل على تطبع شعبى.

والميزة التصنيفية للقول "بمعتقدات شعبية" أو "دين شعبى" مهمة. فهى حل لمشكلة أساسية جدا فى النظام المنطقى للمجتمع، مشكلة أن "الدين" أى الدين الصحيح، ليس فى الأغلب ما يمارسه المتدينون. ولكن بمجرد أن يقسم المرء ما يمارسه المؤمنون إلى فئتين متميزتين فإنه يستطيع أن يتكلم عنهما على نحو يبدو موضوعيا. وهكذا يستطيع المرء أن يدرس المعتقدات الشعبية دون أن يضطر إلى أن يقلق كثيرا حول وضعها المشكوك فيه بالنسبة إلى الدين كما يستطيع المرء دراسة الدين دون أن يضطر للقلق حول حدوثه فى الواقع. فالدائرتان تمثلان تيارين موضوعين من الحدوث الواقعى للممارسة الدينية.[٢٨]

ومن المهم جدا ملاحظة أن لفظ "شعبى" فى استعمالها الأصلى داخل الإدراك العام تدل فقط على العلاقة النوعية لممارسة ما بالممارسات الاجتماعية السائدة وبالتالى ليست المعتقدات الشعبية فى الأصل مجالا أو نسقا، فهى ليست إلا فئة الأمور التى تشترك فى تطبع مماثل وفى وضع مماثل داخل البنية الرمزية للحيز الاجتماعى. ولكن بمجرد أن ننتقل من الإدراك العام إلى الخطابين العقلى والعلمى نكتشف أن ميلا إلى تشيئ هذا التصنيف ينبثق وهنا يصير الاختلاف بين "المعتقدات الشعبية" و"الدين الشعبى" اللذين يستخدمان فى الأغلب بوصفهما مترادفين ذوىدلالة. فعلى حين لا تعنى "المعتقدات الشعبية" فى الأغلب إلا فئة المعتقدات التى يمكن من خلال موقعها فى الحيز الاجتماعى أن تسمى شعبية، فإن "الدين الشعبى"، نسق، مجال له منطقه الخاص. وعلى الرغم من أن لا أحد يمارس بالفعل الدين الشعبى ممارسة متميزة ذات منطق متميز (منفصل)؛ فإن المصطلح مع ذلك واسع الاستعمال بسبب موضوعيته الظاهرية. فالدين الشعبى هو شئ "واقعى" يمكن الكلام عنه والتعامل معه سواء كان مشكلة تتطلب حلا، أم تقليدا يتطلب توثيقا، أم وجودا بالقوة يتطلب تحقيقا بالفعل.[٢٩] وتلك هى نقطة الانطلاق المضمرة لدراسة الدين الشعبى دراسة علمية[٣٠].

وفى هذا السياق من المهم إبراز أن لفظ "شعبى" عموما وتعبير "معتقدات شعبية/ دين شعبى" خصوصا، على الرغم من أنهما يستعملان لدى كل طبقات المجتمع المصرى، هما تصنيفان أنتجتهما الخطابات السائدة. فالذين يدرسون ويصنفون ويصفون الثقافة الشعبية ليسوا من "الطبقات الشعبية" إنهم صحفيون ومثقفون وانثروبولوجيون وعلماء دين وسياسيون..إلخ. وبالنسبة إليهم يكون الدين الشعبى آخر ثقافيا واجتماعيا. وغالبا ما يتعاملون مع هذا الآخر الثقافى والاجتماعى على نحو منفصل (ولنتذكر على سبيل المثال فئة "الناس البسطاء"). ولا تظهر الثقافة الشعبية كدائرة متميزة إلا من خلال هذه النظرة الجازمة المعتمدة من موقع مسيطر.

والفولكلور هو حالة جديرة بالاهتمام لهذه النظرة الجازمة المعتمدة من أعلى. فالموالد ـ لكى نتوقف عند حالة نموذجية ـ هى مصدر مهم للبحث الفولكلورى. فالأشعار والملاحم المأثورة، وتمثيليات العرائس والأغانى والآلات الموسيقية القديمة يجرى جمعها وإعادة عرضها لجمهور لا يذهب إلى الموالد ولكنه يذهب إلى المسرح وقاعات الموسيقى. ولكن تلك الملاحم والأغانى والتمثيليات فى سياقها الأصلى هى جزء من عرض متكامل: ولا تنفصل قيمتها الجمالية عن مضمونها الدينى والأخلاقى فى الحكايات المروية فى الطقوس المغروسة فيه أو عن حياة المشاركين. وكفولكلور يجرى اختزالها ورفعها إلى مستوى فن [٣١]. وحينما تصير فنا يمكن للمرء تقييمها كمفردات جمالية (تم إعلاؤها من خلال وعى سياسى معين بها باعتبارها الثقافة الأصيلة للشعب المصرى) دون إلزام بتقييم الطقوس والحيوات والأخلاقيات التى كانت وثيقة الارتباط بها فى الأصل. وهى بوصفها فنًا تفقد أيضا التأثير المزعج المهدد (بالكسر) على نحو ما تحدثه الحياة الواقعية داخل الأحياء الشعبية فى أعضاء الطبقات العليا. وبطريقة ما يمثل الفولكلور استراتيجية لمعالجة اللبس (الازدواج المتناقض) المميز لكل الأمور "الشعبية" فهو فى لحظة أصيل وفاتن وفى اللحظة التالية مبتذل ومهدد (بالكسر).

وهـذا الازدواج المتـناقض (الالتـباس) هـو نتـيجة مباشـرة لـمنطق تصـنيف أشـياء بعيـنـها باعتبارها "شعبية". ويكشف بورديو عن قوة الموضعة التى يمكن للتصنيفات أن تمتلكها: "إن فرض اسم معـترف به هو فعل اعتراف بوجود اجتماعى مكتمل يقوم بتحويل طبيعة الشىء المسمى. فهو لم يعـد يوجـد بمجـرد الأمـر الواقع كممارسة غير قانونية أو غير مشروعة جرى التسامح معها بل وظيفة اجتماعية أى: رسالة[ ] ومهمة [..]"[٣٢].

وهـذه الـنقطة على الرغم من أنها تشير أصلا إلى مهن وألقاب تعليمية.. إلخ ـ مفيدة جدا لفهـم إبهـام الديـن الشعبى (ازدواجه المتناقض)، فعلى الرغم من أن تعريفه فى أول الأمر جاء من خـلال علاقـته بالدين القويم السائد ثقافيا (صحيح الدين) سرعان ما صار شيئا مستقلا، مكانا فى الحـيز الاجتماعى. وهكذا اكتسب الدين الشعبى طاقة كامنة من الأصالة تتحقق بالفعل على سبيل المـثال فـى أبحـاث الدين الشعبى والفولكلور وفى الإنشاء الافتراضى من جانب الخطاب اليسارى والقومى للثقافة الشعبية بوصفها ثقافة مضادة صادرة من الأعماق (مصرية حقا أو بروليتارية حقا أو الاثـنين معـا وفقا لوجهـة النظر السياسية). ويصبح محتوى "الشعبى" نفسه محلا للتنازع. فقسم يحـاول أن ينشـئه باعتـباره مجـال الـثقافة الأصيلة التقليدية، وقسم آخر يأخذ على عاتقه إعادة تعـريفه بوصـفه ثقافـة الكـتلة الجماهيريـة عـلى حين يعرف قسم آخر وعيه النخبوى الخاص فى مواجهته[٣٣].

ويفسـر الازدواج المتـناقض "للديـن الشـعبى" لماذا لا يستعمل المصطلح فى الخطاب الأكثر معارضـة للممارسـات الديـنـية "الشـعبية". وكلنا نعرف أن الإسلاميين يناهضون الدين الشعبى (أو الإسـلام الشـعبى كمـا يفضـل المؤلفون الغربيون تسميته). فالإسلاميون المعاصرون يذهبون على أى حـال إلى أنـه لا وجـود لشـئ مثل الدين الشعبى. فهناك بدع ومنكرات وجهل وشرك وحتى كفر. ولكن لا وجود لمعتقدات شعبية أو دين شعبى[٣٤].

ويكمـن سبب ذلك فى التصور المحدد لدى الإسلاميين عن التراتبات الدينية، ويجب أن نـتذكر أن المـعتقدات الشـعبية ليست هامشية فحسب، بل يتم التسامح معها وحتى الاعتراف بها طالمـا تـبقى فـى الهامش. فالإسلاميون يتبعون مدخلا كليا صارما فى مجال الممارسة الدينية. فهم يـنكرون وجـود تراتـبات طبقية فى الدين ويدعون أن تفسيرهم الصحيح للدين سيكون المبدأ الكلى لتنظـيم المجـتمع. وفى مثل هذا التصور للدين فى المجتمع لا إمكان لوجود أشكال هامشية للدين ولا لممارسـات لا تكـون إسـلامية بالـتمام. فلـيس مـن المسـتطاع وجـود أى مجـالات دينية داخل المجتمع الإسلامى شبه مستقلة وحتى أصيلة إمكانا[٣٥].

وإن الازدواج المتـناقض المعـيارى "للديـن الشـعبى" هـو الـذى يجعل ذلك التصنيف غير ملائـم لوجهـة نظـر الإسـلاميين إلى المجـتمع. فللفظ "شـعبى" الكـثير جـدا مـن المعانى الضمنية التكميلية الإيجابية إمكانا، والإسلاميون بعد كل شئ يصورون أنفسهم غالبا بوصفهم حركة شعبية مـن أسـفل مناهضـة للنخـب الفاسـدة. وهكـذا فـبدلا مـن استعمال مثل هذا التصنيف الملتبس فإن خطاب هذه الجماعات حول الممارسات المغايرة ـ التى تمثل بطبيعة الحال عقبة كبرى أمام تحقيق مجتمع إسلامى كلى متجانس يجب إزالتها ـ يصنفها بوصفها سلبية بوضوح بحيث لا يترك مجالا للشك فى خطئها أو مكانا لثقافة مضادة ممكنة.

نتائج :

ونختـتم التحـليل بـأن فئة المعتقدات الشعبية ليست شيئا موضوعيا تمكن دراسته بوصفه كذلك وإن تكن تصنيفا واقعيا حقيقيا يمتلك قوة للموضعة. لذلك فعلى الرغم من أننى أعتبر الدراسة الـتى لا تحـلل مـنطلقاتها "للديـن الشعبى" أو "الإسلام الشعبى" مشروعا إشكاليا لأقصى مدى، فإنـنى لا أجد سببا للتخلى بالكامل عن المقولة. إن فئة المعتقدات الشعبية تومئ إلى التوتر الواقعى الموجود بين ممارسات وخطابات دينية مختلفة فى مصر المعاصرة.

وأعــود إلـــى قضية أرماندو سلفاتورى القائلة إن الإسلام "الشعبى" هو "الوجه الآخر" للإسلام العمومى(٣٦).

ويبدو لى أن الإسلام العمومى بعد كل شئ ليس الإسلام الوحيد الذى يمكننا النفاذ إليه بالدراسة: فهناك بالفعل خطابات مهمشة أخرى عن الإسلام موجودة وتعبر عن نفسها. وهنا من المفيد الرجوع إلى مدخل عصام فوزى إلى الخطاب الشعبى حول الدين(٣٧). لأن هذه العلاقة المتوترة بين الإسلام العمومى والخطابـــات والممارســـات الإسلامية المتناقضة المتفشية المتنوعة فى المجتمع هى على وجه الدقة التى يمكـــن تســـليط الضوء عليها بواسطة دراسة التصنيفات التى تنتج فئة المعتقدات الشعبية ولكننا يجب أن نـــتخلى عـــن أى اتجاهات تقوم بتشيئها وإضفاء طابع الجوهر عليها، ويجب كذلك أن نكف عن اعتبار الخطـــاب الشـــعبى حول الدين باعتباره الخطاب المحدد جوهريا لجماعة محددة جوهريا. وبدلا من ذلك ينـــبغى علينـــا أن نوجه اهتمامنا نحو العلاقات بين أشكال مختلفة من الخطاب الدينى والممارسة الدينية والتطـــبع الديـــنى. وعندئذ قد يصير تحليل الخطابات المتنافسة حول الدين مفيدا تماما فى فهم صراعات وتوترات حول الإسلام فى مصر المعاصرة.

الهوامش:

(1) Bourdieu, Pierre, **Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste,** London etc.: Routledge, 1984, p.170 cf. also pp. 101 f., 466f.

(2) E.g. Bourdieu,Pierre, **Outline of a Theory of Practice**, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977, pp. 3, 21; **Distinction**, p. 467.

(3) Bourdieu, **Distinction**, p. 22.

(٤) على الرغم من وجود بعض الاختلافات بين هذه المصطلحات فإن تحليلها هنا يعتبرها مقولة واحدة. وبعد ذلك سأتناول المعانى الضمنية المختلفة "للمعتقدات الشعبية" و"الدين الشعبى".

(٥) راجـــع مثلا محمد الجوهرى: **علم الفلكلور** ج ٢: دراسة المعتقدات الشعبية، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٠.

Waardenburg, Jacques, "Popular and official Islam; Contemporary developments with special reference to Iran", The Arabist. Budapest Studies in Arabic, vol. 13-14 (1995) pp. 313-341; Gellner, Ernest, Muslim society. Cambridge etc: Cambridge University Press, 1981.

(٦) محمـــد حافظ دياب "الدين الشعبى.. الذاكرة والمعاش، **سطور** عدد ٣٠، مايو ١٩٩٩ ، ص ١٦ ــ ١٨.

(٧) ما يتمثله دياب من مدخل متجه نحو الخطاب هو فى الأغلب عمل باحث واحد.

عصـــام فوزى: آليات الهيمنة والمقاومة فى الخطاب الشعبى "قضايا المجتمع المدنى العربى فى ضوء أطروحات غرامشى، القاهرة، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ١٩٩٢ ، ص ١٢٢ ــ ١٣٥.

عصـــام فـــوزى: **أنمـــاط التديـــن فى مصر**، مدخل لفهم التفكير الشعبى حول الدين" **إشكاليات التكوين الاجتماعى والفكريات الشعبية فى مصر**، نيقوسيا، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ١٩٩٢ ، ص ٢١٤ ــ ٢٤٨.

(٨) مـــن الغريب قلة البحث الكمى فى الموضوع. فالأرقام الوحيدة المتاحة لى تتعلق بأعضاء طريقتين صـــوفيتين فـــى القاهـــرة. راجـــع: عمـــار على حسن: **الصوفية والسياسة فى مصر**، القاهرة: مركز المحروسة، ١٩٩٧ ، ص٥٤ ــ ١٥٧ ــ ٢٣٣.

(9) Th. Emil Homerin, "Sufis and their detractors in Mameluk Egypt. A survey of protagonists and institutional settings". de Jong, Frederick/ Radtke, Berndt (eds), Islamic Mysticism Contested. Thirteen Centuries of Controversies and Polemics, Leiden et al: Brill, 1999, pp. 225-247; Zeghal, Malika, Gardiens de l'islam. Les oulémas d'Al Azhar dans l'Egypte contemporaine, Presses de Sciences Po, Paris 1996, p.320.

(١٠) محمد حافظ دياب: **الدين الشعبى**، ص ١٦.
(١١) المرجع السابق، ص ١٨ .

(12) CF. Bourdieu, **Distinction**, p.169.

(13) CF. Waardenburgh, "Popular and official Islam", pp. 317f.; Shoshan , Boaz, Popular Culture in Medieval Cairo, Cambridge. Cambridge Univ. Press, 1993, pp. 67ff.

محمد حافظ دياب: **الدين الشعبى**، ص ٩٦ ، محمد الجوهرى: **علم الفلكلور**، ص٢٩. شحاتة صيام: **الدين الشعبى فى مصر**: نقد العقل المتحايل، الاسكندرية، رامتان، ١٩٩٥، ص٩. على فهمى: **دين الحرافيش فى مصر المحروسة**، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ١٩٩٩، ص١٧.

(١٤) لنقد إمبيريقى راجع :

Abu – Zahra, Nadia, The Pure and Powerful. Studies in Contemporary Muslim Society, Berkshire, Ithaca Press, 1997, pp. 277 ff.

(15) Salvatore, Armando: "Staging Virtue: The Disembodiment of Self – Correctness and the Making of Islam as Public Norm". in; Stauth. Georg (ed.), Islam – Motor or Challenge of Modernity (Yearbook of the Sociology of Islam, Vol.1) , Hamburg: Lit Verlag, 1998, pp. 87-120., here p.116.

(16) Armbrust, Walter, Mass Culture and Modernism in Egypt, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996, pp. 25ff.; el Messiri, Sawsan, Ibn al Balad. A Concept of Egyptian Identity, Leiden: Brill, 1978, pp. 54 F, 104f.

(١٧) حوار شخصى مع كاتبة مصرية فى القاهرة، يونيو ١٩٩٩.

(18) Cf. Bourdieu, **Distinction,** pp. 168 ff.; **Theory of Practice,** pp 15ff.

(١٩) على فهمى : **دين الحرافيش** ص ٤٨.

Wielandt, Rotraud, "Die Bewertung islamischen Volksglaubens in ägyptischer Erzählliteratur des 20 jahrhunderts" **Die Welt des Islam,** Vol. 23-24 (1984) pp. 244-258.

(٢٠) جمال سالم وموسى حال: كرامات أم خرافات الأولياء: دروشة.. تقبيل الأعتاب.. البكاء أمام أثر النبى.. وركوب الخيل فى مولد البدوى!!"، **عقيدتى**. ١٩٩٩/٦/٢٩، ص٨ ـــ ٩. أنور الجندى: **الشبهات والأخطاء الشائعة فى الفكر الاسلامى**، القاهرة، دار الاعتصام، ١٩٩٥، ص٢١٤.

(٢١) راجع مثلا جمال بدوى: التصوف المصرى من الفلسفة إلى الدروشة، **الوفد** ١٩٩٦/٧/٢٥؛ عماد الغزالى: التصوف جوهر الاسلام ولا علاقة له بالخزعبلات وموالد الأولياء"، **الوفد** ١٩٩٨/١/٣١.

(٢٢) بعد أن اختلط الحابل بالنابل، فوضى فى ميدان رمسيس، **الأهرام**، ١٩٩٩/٧/٢٠.

(23) Armbrust, Mass Culture and modernism, pp.37 ff., 190ff;. Mitchell Timothy, Colonising Egypt, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988, pp. 63ff.

(٢٤) راجع مثل: مجدى السيد إبراهيم: **بدع وخرافات النساء**، القاهرة ، مكتبة القرآن، ١٩٩٢.

(٢٥) محمد حافظ دياب: "الدين الشعبى"، ص١٦.
(٢٦) حوار شخصى مع صحفى مصرى فى القاهرة ١٩٩٩/٦/٢٩.

(27) Bourdieu, **Distinction**, p.480. habitus

ويعنى بورديو بالعقيدة الاستعدادات والفهم العام للعالم الاجتماعى وهما "غنيان عن القول" يبدوان من الوضوح بحيث لا يحتاجان إلى وضعهما فى مفهومين يتخذان شكل "عقيدة قويمة".

(٢٨) فى هذه النقطة أتجه نحو تحليل فوكو للموضوعات باعتبارها منتجات حدوث واقعى لممارسات خطابية.

Cf, Foucault, Michel, The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. New York: Pantheon Books, 1972, pp. 40ff.

(29) Bourdieu, Distinction, pp.47 ff., Foucault, Archaeology of Knowledge, pp. 40.ff.

(٣٠) واستغلاله السياسى ولنأخذ استعمال لفظ "الدين الشعبى" فى خطاب "الوحدة الوطنية" كمثال: فهناك دعـوى تقول إن الدين الشعبى يمثل شيئا يشبه شكلا توفيقيا وسطيا بين الإسلام والمسيحية. ومن المؤكد أن النزعة التوفيقية واسعة الانتشار فى ممارسات دينية كثيرة داخل مصر. ولكن من الخطأ الشديد تجاهل حقـيقة أن كـل الممارسـات الدينـية داخل مصر تتميز بأنها مسيحية أو إسلامية. والموالد الإسلامية والمسـيحية على سبيل المثال تشترك فى عدد من السمات المشتركة، ولكن لا توجد موالد مختلطة. فهى دائما تكريم إما لولى أو قديس ولكنها لا تكون لهما معا فى الوقت نفسه.

(٣١) وهنا نجد ما يسميه بورديو الاستعداد الجمالى فاعلا

Cf. Bourdieu, Distinction, pp. 28 ff.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٤٨٠.

(33) Cf. Armbust, Mass Culture and Modernism, pp. 184 ff.

(٣٤) راجـع مثلا مجدى السيد إبراهيم: **بدع وخرافات النساء**؛ إبراهيم الجمل: **بدع ومذكرات يجب أن تـزول لـيس من الإسلام**، القاهرة: مكتبة العلم، ١٩٩٣ طلعت زهران: **احذر! أقوال وأفعال واعتقادات خاطئة**، الإسكندرية: دار العقيدة، التراث ١٩٩٥.

(٣٥) أنور الجندى: **الشبهات والأخطاء**، ص ٢١٤.

(36) Salvatore, "Staging Virtue". p116.

(٣٧) راجع عصام فوزى: "أنماط التدين فى مصر".

نحو علم ممارسة اجتماعى: بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها

لويك ج . د . فاكان

Loic J.D. Wacquant

ت: أحمد حسان

هذا المقال هو القسم الأول من كتاب: "دعوة إلى السوسيولوجيا الانعكاسية An Invitation to reflexive sociology - تأليف بيير بورديو ولويك فاكان. ونشرته Polity Press عام ١٩٩٢. ويمثل المقال مدخلاً للكتاب كله بينما يمثل القسم الثانى حوارًا مستفيضا بين بورديو وفاكان حول مختلف جوانب فكر بورديو وذلك كجزء من ورشة عمل أقامتها جامعة شيكاجو حول أعمال بورديو. ويمثل القسم الثالث توجيهات بورديو للدارسين معه فى ورشة عمل باريس حول ممارسة السوسيولوجيا الانعكاسية. (المترجم)

"الإمساك بالصعوبة العميقة هو الأمر الصعب. لأنها بإدراكها قرب السطح تظل ببساطة نفس الصعوبة التى كانتها. يجب انتزاعها من جذورها؛ ويتضمن هذا أن نبدأ فى التفكير بطريقة جديدة. والتحول حاسم بقدر التحول، مثلا، من طريقة التفكير الخيميائية إلى طريقة التفكير الكيميائية. طريقة التفكير الجديدة هى ما يصعب ترسيخه، وفور أن تترسخ طريقة التفكير الجديدة؛ تختفى المشكلات القديمة؛ وفى الحقيقة، يصبح من الصعب إستعادتها. لأنها تتمشى مع طريقتنا فى التعبير عن أنفسنا، وإذا كسونا أنفسنا بشكل جديد من التعبير، فإننا ننبذ المشكلات القديمة مع الرداء القديم".

لودفيج فتجنشتين Vermischte Bemerkungen

برز العملُ الواسع النطاق الذى أنتجه بيير بورديو خلال العقود الثلاثة الماضية بوصفه واحداً من أكثر مجموعات النظرية الاجتماعية والبحث الاجتماعى خيالاً وخصوبةً فى حقبة ما بعد الحرب. وبعد فترة كمون طويلة، أخذ تأثيره يتزايد بشدةٍ ويتسع باستمرار - عبر التخصصات، من الأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا، والتربيةِ إلى التاريخ، واللغويات، والعلم السياسى، والفلسفة، وعلم الجمال، والدراسات الأدبية. وجغرافياً من جيران فرنسا الأوربيين إلى أوربا الشرقية، والدول الاسكندنافية، وآسيا، وأمريكا اللاتينية، والولايات المتحدة[١]. ويُوجِّه عمل Oeuvre[٢] بورديو - شبه الموسوعى - تحدِّياً متعدد الجوانب للتقسيمات الراهنة ولأنماط التفكير المقبولة فى العلم الاجتماعى بفضل تجاهله التام لحدود التخصصات، وبفضل المدى الإستثنائى لاتساع ميادين البحث المتخصص التى يعبُرها (من دراسة الفلاحين، والفن، والبطالة، والتعليم، والقانون، والعلم، والأدب إلى تحليل القرابة، والطبقات، والدين، والسياسة، والرياضة، واللغة، والإسكان، والمثقفين، والدولة)، وبفضل قدرته على المزج بين تنويعةٍ من الأساليب السوسيولوجية، من التقارير الإثنوجرافية المرهِقة إلى النماذج الإحصائية، إلى الحجج الميتا نظرية والفلسفية المجرَّدة.

إلاّ أن الطابع المقلق لمشروع بورديو ينبع بشكل أعمق من محاولته الدائبة للجمع بين عددٍ من التناقضات الراسخة التى تمزق العلم الاجتماعى، ومن بينها التضاد الذى يبدو غير قابل للحل بين نمط المعرفة الذاتى ونمط المعرفة الموضوعى، والفصلُ بين تحليل ما هو رمزى وتحليلٍ ما هو مادى، والطلاق المستمر بين النظرية والبحث (Bourdieu, 1973c, 1977a, 1999a). وقاد هذا الجهد بورديو إلى نبذ تعارضين ثنائيين آخرين احتلا مؤخراً موقعاً مركزياً فى المنتدى النظرى، هما تعارض البنية ودور الفاعل agency من جهة، وتعارض التحليل المجهرى والتحليل الكلى من

جهـة أخـرى، وذلك عن طريق شحذ منظومةٍ من الأدوات المفهومية والمنهجية القادرة على تذويب هـذه التميـيزات ذاتهـا[٣]. وغـافلا عـن تقلبات الموضـة الثقافـية. دافع بورديو بثباتٍ عن إمكانية **اقتصـاد سياسـى موحّـد للممارسة**، وللسلطة الرمزية على وجه الخصوص، يلحم فعليًا المقاربتين الفنومنولوجية والبنيوية فى نمطٍ متكامل، ومتماسكٍ معرفيا من البحث الاجتماعى له صلاحية عامة ـ فى **أنثروبولوجيا** Anthropologie بالمعنى الكانطي للكلمة، لكنها **أنثروبولوجيا** بالغة التميز مـن حيـث أنهـا تضم على نحو صريح نشاطات المحلل الذى يقدم التقارير النظرية عن ممارسات الآخرين(Bourdieu 1982a & 1988a) .

لكـن، وبشـكل متناقض، فإن هذا العمل البالغ العمومية والنسقية ـ فى مداه ومقاصده ـ قد جرى إدراكهُ وتمثُّلهُ نمطيًا على هيئة "نتُفٍ وأجزاء". أما تحذير جراهام وويليامز (Graham and Williams (1980 : 209) مـن أن "الاسـتيعاب الاجتزائى والجزئى لما يمثِّل جسماً ثرياً وموحَّدًا مـن الـنظرية والعمـل الامـبيريقى المتصـل بها عبر مدىً من المجالات يمكن أن يؤدى إلى خطر إساءة قراءة النظرية بدرجة خطيرة" فقد اتضح أنه تحذيرٌ مُتبصِّرٌ. وإذا كان عددٌ مختارٌ من مفاهيمه (مـثل مفهـوم رأس المال الثقافى) قد استُخدم على نطاق واسع، وعلى نحو مثمر عادة، من جانب عـلماء الاجـتماع الأمريكـيين العـاملين فى ميادين بحثٍ أو تنظير محددَّةٍ[٤]، فإن عمل بورديو **فى كليّـتـه** in globo مـا زال يـنال سـوء الفهـم عـلى نطـاق واسـع، ومـا زال اقتصاده الكلى ومنطقه الداخـلى مـراوغين. تشـهد عـلى ذلـك الـتنويعة المحـيِّرةً للتفسـيرات، والانـتقادات التى تستبعد بعضـها، وردود الفعل المتناقضة التى يثيرها، كما يشهد عليه التفتيتُ والبترُ اللذان رافقا استيراده عبر الأطلنطى.

هكـذا، ولكـى نبسِّـط بدرجـة كـبيرة، فـإن اسـتيعاب كـتابات بورديـو فـى العـالم الـناطق بالإنجليزية قد تقدّم حتى الآن استنادًا إلى ثلاث نقاط تقاطع رئيسية، ترتبط كلُّ واحدةٍ منها بأحد كتـبه الأسـاسية[٥]؛ فأخصـائيو التربـية يلـتفون حـول **إعـادة الإنـتاج فـى التربـية، والمجتمع، والـثقافة**؛ ويركز الأنثروبولوجيون على دراسات بورديو الإثنوجرافية للجزائر، وعلى عرض نظرية الهابيـتوس والـرأسمال الرمـزى المتضـمن فـى: **موجـز لـنظريةٍ فـى الممارسـة**، بيـنما يتمسـك سوسـيولوجيو الـثقافة، وعـلم الجمـال، والطـبقات بكـتاب **التميز** (Bourdieu and Passeron 1979, Bourdieu 1977a, 1984a) وبشـكل نمطـى تجهـل كل جماعة من المفسرين الجماعات الأخـرى، بحيـث أن قلـةً هـى التى تبيَّنت الروابط العضوية، النظريةٍ والجوهرية، التى تربط بين استقصاءات بورديو الواسعة المدى في هذه الميادين وفى غيرها. ونتيجةً لذلك، فإنه على الرغم من فـورة الترجمـات الـتى جرت مؤخرا، والأدب الفرعى الذى ازدهر حول كتاباته ـ والذى صار الآن ضافيًا وسريع الانتشار ـ فإن بورديو يظل بمثابة لغزٍ ثقافى.

مـن هـنا، فإنـنى ـ مـن بـاب التمهـيد للجسم الرئيسى للكتاب ـ أقترح أن أخطِّط بضربات فرشـاةٍ عريضةَ الأطروحات والمقاصد المحورية التى تمنحُ جهدَ بورديو وحدتهُ وقوة دفعه الفائقتين. وأقـول عـلى الفور أن بورديـو، عـلى أسـاس أنطولوجـيا سوسيولوجية غير ديكارتية ترفضُ فصلَ الموضوع عـن الـذات، القصدَ عـن السـبب، الماديـة عـن التمثيل الرمزى، يسعى إلى التغلب على الاخـتزال الموهِن للسوسيولوجيا إمّا إلى فيزياء موضوعيةٍ للبنيات المادية وإمّا إلى فنومنولوجيا بنائيةٍ لأشـكال الإدراك وذلـك عـن طـريق بنـيوية توليدية قادرة على الجمع بين الاثنين. وهو يفعل ذلك لـيس بـأن يطـوِّر بشـكل نسـقى نظرية **بالمعنى الضيق** Stricto Sensu بل **منهجا** سوسيولوجيا يتمـثل أساسًـا فـى طريقةٍ لطرح المشكلات، فى منظمةٍ مُقتَصِدَةٍ من الأدوات والإجراءات المفهومية لبـناء الموضـوعات ولنقل المعرفة المُلتَقَطَة فى أحد ميادين الاستقصاء إلى ميدان آخر[٦]. "برغم أهمية الموضـوع الـنوعى [لهـذا] البحـث [أو ذاك] فإنه أقل أهميةً فى الحقيقة . من المنهج الذى طبِّق

عليه والذى يمكن تطبيقه على ما لانهاية له من الموضوعات المختلفة" (Bourdieu & Saint Martin 1982: 50)[7] لأنه منقوش فى بنيات هابيتوس[*] علمى طويل الأمد وقابل للنقل[8].

يرد هنا تحذيران. أولاً، ثمة نوعٌ من التناقض، أو على الأقل من التوتر الشديد، بين عمل بورديو ونمط العرض "الفوتوغرافى" الذى تبنّيته فيما يلى: فالأولُ عملٌ فى تقدُّم متصل؛ إذ أن بيير بورديو يقوم بلا نهاية بمراجعة ومعاودة الرجوع إلى نفس العقدة الجوردية من الأسئلة، والموضوعات، والمواقع، بينما يتفتح نمط تفكيره الارتجاعى واللولبى عبر الزمن وعبر الفضاء التحليلى[9]. وعلى الجانب الآخر، فإن التقنية الخطيَّة للعرض المستخدمة فيما يلى تميل إلى "تجميد" هذه الحركة وذلك بإقامة تزامن مصطنع بين صياغات تُناظر مراحل مختلفةٍ من تطور بورديو الذهنى ومن ثم تُبرز درجات متفاوتة من التطوير النظرى. وبرغم أن المقاصد وخطوط الضعف الرئيسية لفكر بورديو قد أُرسيت على نحو راسخ فى وقت مبكر يرجع إلى منتصف الستينيات، فمازالت هناك إزاحات، وانعطافات، وانقطاعات ذات دلالة فى عمله سيتم التعليق عليها هنا بينما لا تنال الدينامية الداخلية لبنيته النظرية التأكيد المناسب[10].

ثانياً: إن الإشارة إلى التعارضات، والتوازيات، أو علاقات القرابة بين بورديو والمواقف البارزة فى حقل علم الاجتماع البريطانى والأمريكى قد تشجع - عن غير قصدٍ - نفس نوع القراءات المتعجلة والاختزالية التى عادة ما أعاقت استيراده إلى هذا الحقل الأخير (راجع Wacquant 1992). إن جدل الألفة والإغراب المتضمن فى "ترجمة" النتاجات الثقافية خارج حدود مجالاتها القومية لــه مخاطرة. فثمة خطٌ رفيع بين الإستيعاب القسرى والتناظرات الكاشفة، ثمة تبادلٌ حسّاس بين الوضوح والسهولة من جهة، والأمانة والدقة فى الشكل، والمضمون، وتطور النسب من جهة أخرى. وكقاعدةٍ، فقد فضلت الجانب الأول على الثانى، موقنًا بأن القارىء سيُبقى فى ذهنه أن دلالة بورديو تكمن فى **الحركة** الفعلية لممارسته العلمية، أكثر مما تكمن فى التقرير التزامنى الذى يمكن أن يقدّمه عنها أى شارحٍ، مهما بلغت معرفته وبراعته.

١- ما وراء التعارض بين الفيزياء الاجتماعية والفنومنولوجيا الاجتماعية:

إن مهمة السوسيولوجيا، طبقاً لبيير بورديو (1989 a : 7)، هى "كشف أعمق البنيات الدفينة لمختلف العوالم الاجتماعية التى تُشكل الكون الاجتماعى، وكذلك (الآليات) التى تميل إلى ضمان إعادة إنتاج هذه البنيات أو تغييرها". وخصوصية هذا الكون هى أن بنياته تحيا، كما هى الحال، "حياة مزدوجة"[11]. فهى توجد مرتين: فى "الموضوعية من الطبقة الأولى" التى تتمثل فى **توزيع الموارد المادية** ووسائل تملك السلع والقيم النادرة اجتماعيًا (أنواع رأس المال، بلغة بورديو التقنية)؛ وفى "الموضوعية من الطبقة الثانية"، على هيئة أنساق **التصنيف**، المخططات الذهنية والجسدية التى تعمل كدعامات **رمزية** للنشاط العملى - السلوك، والأفكار، والمشاعر، والأحكام - للفاعلين الاجتماعيين. الحقائق الاجتماعية هى موضوعاتٌ، هى - أيضًا - موضوعٌ للمعرفة ضمن نطاق الواقع ذاته لأن الكائنات البشرية تضفى معنى على العالم الذى يصنعها[12].

إن علمًا للمجتمع مفهومًا على هذا النحو بوصفه "نسقًا" ذا بعدين "لعلاقات السلطة وعلاقات المعنى بين الجماعات والطبقات"[13] لابد لـه بالضرورة أن يُنتج **قراءة مزدوجة**. أو - إذا شئنا المزيد من الدقة - لابد له أن يصنع منظومة من العدسات التحليلية مزدوجة البؤرة تستفيد من المزايا المعرفية لكل قراءة بينما تتجنب مثالب القراءتين. القراءة الأولى تتناول المجتمع على طريقة فيزياء اجتماعية: بوصفه بنيةً موضوعية، مُدركةً من الخارج، يمكن ملاحظة تمفصلاتها ماديًا، وقياسها، ووضع خريطةٍ لها بشكل مستقل عن تمثيلات من يعيشون فيها. وقوة وجهة النظر الموضوعية أو "البنيوية" هذه (التى يُجسدها دوركهايم فى الانتحار Suicide وكان يمثلها فى فرنسا - عندما وضع بورديو لأول مرة الخطوط العريضة لأطروحات نظريته المحورية - لغويات

(*) habitus أو مصطلح التطبع، واحد من مصطلحين نعتهما بورديو فى كتاب قواعد الفن. راجع فصول العدد (٥٨). (التحرير).

سوسير، وبنيوية ليفى ـ شتراوس، وبشكل ثانوى ماركسية ألتوسير) تكمن فى هدمها لـ "وهم شفافية العالم الاجتماعى"[١٤]. فقطيعتها مع إدراكات الفهم المشترك تمكنها من كشف "العلاقات المحددة" التى يدخل فيها الرجال والنساء بالضرورة لكى "ينتجوا وجودهم الاجتماعى" (ماركس). بفضل أدوات الإحصاء، والوصف الإثنوجرافى، أو وضع النماذج الشكلية، يمكن للمراقب الخارجى أن يفك شفرة "النوتة الموسيقية غير المكتوبة التى تُنظمُ طبقًا لها أفعالُ الفاعلين، الذين يعتقد كل واحدٍ منهم أنه يرتجل نغمته الخاصة" (Bourdieu 1980b : 89) وأن يؤكد الانتظامات الموضوعية التى يطيعونها.

الخطر الرئيسى لوجهة النظر الموضوعية هو أنها تميلُ، نظراً لافتقارها إلى مبدأ لتوليد هذه الانتظامات، إلى الانزلاق من كونها نموذجًا لتصبح واقعًا ـ إلى تشييء البنيات التى تبنيها عن طريق معاملتها على أنها كياناتٍ مستقلةٍ تتمتعُ بقدرة "الفعل" على طريقة الفاعلين التاريخيين. إن النزعة الموضوعية، بعجزها عن إدراك الممارسة إلا على نحو سلبى، على أنها مجرد تنفيذٍ للنموذج الذى يُقيمُه المحلل، ينتهى بها الأمر إلى أن تُسقط علَى عقول الفاعلين رؤية (مدرسية) لممارستهم لم تستطع، على نحو متناقض، أن تكشفها إلا لأنها طرحت جانبًا بشكل منهجى الخبرة التى لدى الفاعلين عن هذه الممارسة[١٥]. إنها بذلك تُدمِّرُ جزءًا من الواقع الذى تزعُمُ أنها تُدركُهُ فى نفس الحركة التى تلتقطه بها. وإذا تم دفع النزعة الموضوعية إلى نهاية حدودها، فإنها لايمكن أن تنتج سوى ذاتٍ زائفة ersatz، وأن تصوِّرَ الأفراد أو الجماعات على أنهم الدعامات السلبية لقوى تُحققُ منطقها المستقل على نحوٍ ميكانيكى.

وحتى لا يسقط علمٌ مادى للمجتمع فى هذا الفخ الاختزالى، فإن عليه الإقرار بأن وعى وتفسيرات الفاعلين هى مُكون أساسى من مكونات مجمل واقع العالم الاجتماعى. صحيح حقا أن للمجتمع بنية موضوعية؛ لكن لا يقل عن ذلك صحةً أنه مركب كذلك بشكل حاسم من "تمثيل وإرادة" [Darstellung und Wille]، حسب التعبير الشهير لشوبنهاور. ومن المهم أن يكون لدى الأفراد معرفة عملية بالعالم وأن يستثمروا هذه المعرفة العملية فى نشاطهم المعتاد. "على خلاف العلم الطبيعى، لا يمكن لأنثروبولوجيا كليةٍ أن تقتصر على بناءٍ للعلاقات الموضوعية لأن خبرة المعانى هى جزءٌ لايتجزأ من المعنى الكلى للخبرة"[١٦] (Bourdieu et al. 1965:20).

وجهة النظر الذاتية أو "البنائية" (التى يمثلها بشكل مفرط سارتر فى **الوجود والعدم** وتمثلها اليوم على أفضل نحو الإثنو ـ منهجية فى تنويعتها الثقافية وكذلك بعض اتجاهات نظرية الاختيار ـ العقلى فى نمطها العقلانى) هى التى تُعنى بهذه "الموضوعية من الطبقة الثانية". وعلى نقيض النزعة الموضوعية البنيوية، فإنها تؤكد أن الواقع الاجتماعى هو "تحقق مشروط متصل" مؤدين اجتماعيين أكفاء يبنون عالمهم الاجتماعى باستمرار عن طريق "الممارسات البارعة المنظمة للحياة اليومية" (Garfinkel 1967:11). ومن خلال عدسة هذه الفنومنولوجيا الاجتماعية، يظهر المجتمع على أنه الناتج الناشىء عن قرارات، وأفعال، وإدراكات أفراد واعين، منتبهين. يبدو لهم العالم على أنه مألوف وذو معنى على نحو مباشر. وتكمن قيمتها فى إقرارها بالدور الذى تلعبه المعرفة الدنيوية، والمعنى الذاتى، والكفاءة العملية فى الإنتاج المستمر للمجتمع؛ وهى تمنح مكان الصدارة لدور الفاعل و"للنسق المتفق عليه اجتماعيا للتنميطات والارتباطات" التى يمنح من خلالها الأشخاص معنى "لعالم ـ الحياة" الذى يعيشونه (Schutz 1970).

لكن فنومنولوجيا لم تُبن من جديد للحياة الاجتماعية تعانى، وفق بورديو، من عيبين رئيسيين على الأقل. أولاً، أن إدراك البنيات الاجتماعية على أنها مجرد مجموع للاستراتيجيات وأفعال التصنيف الفردية[١٧] يجعل من المستحيل تعليل مرونتها وكذلك التشكلات الموضوعية، البازغة، التى تديمها هذه الاستراتيجيات أو تتحداها. كذلك لايمكن لهذا النوع من الهامشية الاجتماعية أن يفسّر لماذا وطبقا لأى مبادىء إنتاج عمل الإنتاج الاجتماعى للواقع نفسه.

"إذا كـان جيدًا أن نتذكر، ضد رؤى ميكانيكية معينة للفعل، أن الفاعلين الاجتماعيين يبنون الواقع الاجـتماعى، فـرديًا وكذلـك جماعـيًا، فلابد أن نحذر حتى لا ننسى، مثلما يفعل التفاعليون والإثنو ـ منهجيـون عـادةً، أنهم لم يبنوا المقولات التى ينفذونها فى عمل البناء هذا"
.(Bourdieu 1989 a : 47)

إن علمًـا كلـيًا للمجتمع لابد أن ينبذ كلاً من البنيوية الميكانيكية التى تجعل الفاعلين "فى إجازة"، والفـردية الغائية التى لا تعترف بالناس إلا فى الشكل المبتور لـ"أحمق ثقافى، مفرط الاجتماعية"[١٨] أو تحـت قـناع التجسـدات الجديـدة المعقدة بدرجة أو أخرى للإنسان الاقتصادى homo-oeconomicus. الموضـوعية والذاتـية، الميكانيكية والغرضية، الضرورة البنيوية ودور الفاعل الفردى كلها تعارضات زائفـة. فكـل حـد من هذه المتناقضات الثنائية يدعم الآخر؛ وكلها تتواطأ لتعتيم الحقيقة الأنثروبولوجية للمارسة الإنسانية[١٩]. ولتجاوز هذه الثنائيات، فإن بورديو يحيل ما يعمل بوصفه "فرضية العالم" (Pepper 1942) ما يبدو أنه نماذج تناحرية، إلى **لحظات** لشكل من التحليل يستهدف إعادة التقاط الواقع المزدوج باطنيا للعالم الاجتماعى.

وعلـم الممارسـة الاجتماعى[٢٠] الناتج ينسج معا مقاربة "بنيوية" ومقاربة "بنائية"[٢١]. إننا، أولا، نـزيح جانـبا التمثـيلات الشائعة لنبنى البنيات الموضوعية (فضاءات **المواقع**)، توزيع الموارد الفعالة اجتماعـيًا الـتى تحدد القيود الخارجية التى تثقل على التفاعلات والتمثيلات. ونعيد، ثانيا، إدخال خبرة الفاعليـن المباشـرة، المعاشـة لكى نفسر مقولات الإدراك والتقييم (**الاستعدادات**) التى تبنى فعلهم من الداخل.

ولابـد مـن التشـديد على أن لحظتى التحليل ليستا متساويتين، رغم أنهما ضروريتان على قدم المساواة: إذ تمنح الأولوية المعرفية للقطعية الموضوعية على الفهم الذاتى. وتطبيق مبدأ دوركهايم الأول "للمـنهج السوسـيولوجى"،ألا وهـو الـرفض المنهجى للتصورات المسبقة[٢٢]، لابد أن يأتى قبل تحليل الإدراك العملـى للعالم من وجهة النظر الذاتية. لأن وجهات نظر الفاعلين ستتنوع بانتظام حسب النقطة التى يحـتلونها فى الفضاء الاجتماعى الموضوعى (Bourdieu 1984a, 1989e)[٢٣].

٢ ـ صراعات التصنيف وجدل البنيات الاجتماعية والعقلية

إن علمـا حقيقـيًا للمارسة الإنسانية لايمكن أن يقنع بمجرد تركيب فنومنولوجيا فوق طوبولوجيا اجتماعـية. فلابـد لـه أيضًا أن يوضح المخططات الإدراكية والتقييمية التى يستثمرها الفاعلون فى حـياتهم اليومية. من أين تأتى هذه المخططات (تعريفات الموقف، والتنميطات، والإجراءات التفسيرية)، وكيف ترتبط بالبنيات الخارجية للمجتمع؟ هنا نجد الفرضية الأساسية الثانية التى ترتكز عليها سوسيولوجيا بورديو (1989 a : 7):

> **هـناك تـناظر بيـن البنـيات الاجتماعية والبنيات العقلية، بين التقسيمات الموضوعية للعالم الاجـتماعى ـ خصوصًـا إلى مسيطرين وخاضعين فى المجالات المختلفة ـ ومبادىء الرؤية والتقسيم التى يطبقها الفاعلون عليها.**

هـذه، بالطبع، إعـادة صياغة وتعميم للفـكرة المحـورية التى طـرحها دوركهـايم ومـوس (١٩٦٣) عـام ١٩٠٣ فـى دراستهما الكلاسيكية، "بعض الأشكال البدائية للتصنيف". فى هذا المقال، جادل مؤسـس الحوليـة السـوسيولوجية Année sociologique وابن أخته بأن الأنساق الإدراكـية الـتى تعمـل فى المجتمعات البدائية مشتقّة من نسقها الاجتماعى: مقولات الفهم هى تمثـيلات جماعـية، والمخططات العقلية الكامنة منظومة على غرار البنية الاجتماعية للجماعة. يوسّـع بورديـو أطـروحة دوركهـايم حول "المركزية ـ الاجتماعية" لأنساق الفكر فى أربعة اتجاهات: أولا ـ يجادل بأن التناظر بين البنيات الإدراكية والاجتماعية والملاحظ فى المجتمعات التقلـيدية يسـرى كذلك فى المجتمعات المتقدمة، حيث يكون تناظرها ناتجا فى أغلبه عن أداء أنظمة المدارس (Bourdieu 1967a)[٢٤]. ثانيا ـ حيث إن تحليل دوركهايم وموس يفتقر إلى آلية سببية قوية

للتحديد الاجتماعي للتصنيفات (Needham 1963: xxiv)، فيقترح بورديو أن التقسيمات الاجتماعية والمخططات العقلية متناظرتان بنيويًا لأنهما "مرتبطتان توليديًا": فالأخيرة ليست سوى تجسيد للأولى. فالتعرض التراكمي لشروط اجتماعية معينة يغرس في الأفراد مجموعاً من الاستعدادات طويلة الأمد والقابلة للنقل التي تحدث تمثلا داخليا لضرورات البيئة الاجتماعية الموجودة، وتنقش داخل الكيان العضوي منظومات القصور الذاتي والقيود التي يفرضها الواقع الخارجي. وإذا كانت بنيات الموضوعية من الطبقة الثانية (الهابيتوس) هي الطبعة المتجسدة من بنيات الموضوعية من الطبقة الأولى، فإن "تحليل البنيات الموضوعية ينطبق منطقيا على تحليل الاستعدادات الذاتية، ومن ثم يحطم التعارض الزائف الذى يقام عادة بين السوسيولوجيا والسيكولوجيا الاجتماعية" (Bourdieu and de Saint Martin 1982: 47)[٢٥]. والعلم الدقيق للمجتمع يجب أن يضم كلا من الانتظامات الموضوعية وعملية التمثل الداخلي للموضوعية والتي تتأسس بواسطتها مبادىء الرؤية والتقسيم (di) vision اللاواعية، وعبر الفردية، التي يدخلها الفاعلون في ممارستهم.

ثالثًا ـ وهذه هي النقطة الأشد حسماً، يؤكد بورديو أن التناظر بين البنيات الاجتماعية والبنيات العقلية يحقق وظائف سياسية حاسمة. فالأنساق الرمزية ليست مجرد أدوات للمعرفة، بل إنها أيضًا **أدوات للسيطرة** (إيديولوجيات في معجم ماركس وتبريرات لاهوتية theodicies في معجم فيبر). وبوصفها عناصر فاعلة في التكامل الإدراكي فإنها تحفز، بمنطقها ذاته، التكامل الاجتماعي لنظام تعسفي: "إن الحفاظ على النظام الاجتماعي يدعمه على نحو حاسم.. التآلف بين مقولات إدراك العالم الاجتماعي التي، بكونها متوافقة مع تقسيمات النظام القائم (ومن ثم، متوافقة مع مصالح أولئك الذين يسيطرون عليه) ومألوفة لكل العقول المبنية طبقا لتلك البنيات، تفرض نفسها بكل مظاهر الضرورة الموضوعية" (Bourdieu 1984a : 471، والترجمة معدلة، راجع كذلك ط 1971). إن المخططات التصنيفية المؤسسة اجتماعيا ـ التي نؤسس من خلالها المجتمع بشكل فاعل ـ تميل إلى أن تمثل البنيات التي انبثقت منها على أنها طبيعية وضرورية، وليس على أنها النواتج المشروطة تاريخيا لتوازن معين للقوى بين الطبقات، أو الجماعات "العرقية"، أو الجنسين[٢٦]. لكننا إذا سلمنا بأن الأنساق الرمزية هي نواتج اجتماعية تسهم في صنع العالم، بأنها لاتعكس ببساطة العلاقات الاجتماعية بل تساعد على تأسيسها، حينئذ سيكون بإمكان المرء، ضمن حدود معينة، أن يغير العالم عن طريق تغيير تمثيله (Bourdieu 1980B, 1981a).

وينتج من هذا ـ وهذه هي الطريقة الرابعة التي يفترق بها بورديو عن الإشكاليات الدوركهايمية ـ أن أنساق التصنيف تمثل **رهانا في الصراعات** التي تضع الأفراد والجماعات في تعارض في التعاملات الروتينية للحياة اليومية وكذلك في التنافسات الشخصية والجماعية التي تجري في مجالات السياسة والإنتاج الثقافي. في مجتمع منقسم طبقيًا، تكون التصنيفات الاجتماعية (مثل المنصب أو فئة الأجر) التي تنظم تمثيل المجموعات" ناتجة في كل لحظة عن موضوع رهان في علاقات القوة بين الطبقات" (Bourdieu and Boltanski 1981 : 149، الترجمة معدلة).

هكذا يضيف بورديو إلى تحليل دوركهايم البنيوي سوسيولوجيا **توليدية وسياسية** لتشكيل. أنساق التصنيف واختيارها. وفرضها البنيات الاجتماعية والبنيات الإدراكية مرتبطة خطابيًا وبنيويا، والتناظر القائم بينهما يقدم واحدة من أصلب دعامات السيطرة الاجتماعية. والطبقات والتجمعات الاجتماعية المتناحرة الأخرى منخرطة على الدوام في صراع لغرض تعريف العالم الأكثر تلاؤما مع مصالحها الخاصة. إن سوسيولوجيا المعرفة أو سوسيولوجيا الأشكال الثقافية هي بالتالي eoipso سوسيولوجيا سياسية، أي، سوسيولوجيا للسلطة الرمزية. وفي الحقيقة، يمكن تفسير مجمل عمل بورديو على أنه أنثروبولوجيا مادية للإسهام النوعي الذى تقدمه مختلف أشكال العنف الرمزي في إعادة إنتاج وتغيير بنيات السيطرة.

٣- العلائقية المنهجية.

ضد كل أشكال الأحادية المنهجية التى تزعم تأكيد الأولوية الأنطولوجية للبنية أو الفاعل، للنسق أو المؤدى، للمجموع أو الفرد، يؤكد بورديو **أسبقية العلاقات**. وفى رأيه أن تلك البدائل الثنائية تعكس إدراكا - للواقع الاجتماعى - وينتمى للفهم المشترك. لابد أن تخلص السوسيولوجيا نفسها منه. هذا الإدراك يكمن فى نفس اللغة التى نستخدمها، التى "هى أكثر ملاءمة للتعبير عن الأشياء أكثر من العلاقات عن الحالات أكثر من الصيرورات" (Bourdieu 1982 a : 35). ويصر نوربرت إلياس (1978a:113) - وهو مدافع عنيد آخر عن المفهوم العلائقى لما هو اجتماعى - على أن اللغة العادية تؤدى بنا إلى " إقامة تمييزات مفهومية غير مقصودة بين المؤدى ونشاطه، بين البنيات والصيرورات، أو بين الموضوعات والعلاقات" تمنعنا فعليا من التقاط منطق التلاحم الاجتماعى[٢٧]. هذا الميل اللغوى لتفضيل الجوهر على حساب العلاقات تدعمه حقيقة أن السوسيولوجيين يتنافسون دائما مع أخصائيين آخرين على تمثيل العالم الاجتماعى، وخصوصًا مع السياسيين وخبراء وسائل الإعلام، الذين لهم مصلحة منوطة بهم فى تفكير الفهم المشترك هذا. إن التعارض بين الفرد والمجتمع (وترجمته إلى التناقض بين الذاتية المنهجية والبنيوية) هو أحد تلك "القضايا الاعتقادية endoxic propositions" التى تعانى منها السوسيولوجيا إذ تجرى إثارتها من جديد باستمرار بواسطة السياسية والاجتماعية.. (Bourdieu 1989 f). والعلم الاجتماعى ليس بحاجة إلى الاختيار بين هذين القطبين، لأن مادة الواقع الاجتماعى - واقع الفعل وكذلك واقع البنية، وتقاطعهما كتاريخ - تكمن فى العلاقات.

على هذا النحو يرفض بورديو كلا من النزعة الفردية المنهجية ومذهب الكل holism. وكذلك تساميهما الزائف فى "نزعة الموقفية المنهجية"[٢٨]. والمنظور العلائقى الذى يشكل محور رؤيته السوسيولوجية ليس جديدًا؛ إذ إنه جزء لايتجزأ من تقاليد بنيوية واسعة "متعددة العشائر ومتعددة الأشكال" أثمرت ثمارها فى سنوات ما بعد الحرب فى عمل بياجيه، وياكوبسون، وليفى - شتراوس، وبروديل، ويمكن تتبعها إلى الوراء إلى دوركهايم وماركس (Merton 1975 : 32)[٢٩]. وربما وجدنا أبلغ وأوضح تعبير عنها لدى كارل ماركس حين كتب فى الأسس Die Grundrisse (77 : 1971) يقول: "لايتكون المجتمع من أفراد؛ إنه يعبر عن محصلة الارتباطات والعلاقات التى يجد الأفراد أنفسهم فيها"[٣٠]. وما يميز بورديو هو الحماس والإصرار اللذان ينشر بهما ذلك المفهوم. كما تبين حقيقة أن كلا من مفهوميه المحوريين **الهابيتوس والمجال يحدد حزمة من العلاقات**. فالمجال يتكون من منظومة من العلاقات الموضوعية، التاريخية بين مواقع ترتكز على أشكال معينة من السلطة (أو رأس المال)، بينما يتكون الهابيتوس من منظومة من العلاقات التاريخية "المخزونة" داخل الأجساد الفردية على شكل مخططات ذهنية وجسمانية للإدراك، والتقييم، والفعل.

على غرار فيليب أبرامز، ومايكل مان، وتشارلز تيلى، ينسف بورديو مقولة "المجتمع" الفارغة ويستبدلها بمقولتى المجال والفضاء الاجتماعى. وبالنسبة له، ليس المجتمع المتمايز كلا متجانسا ينتج تكامله عن وظائف نسقية، وثقافة مشتركة، ونزاعات متشابكة، أو عن سلطة عليا، بل مجموعة من ميادين "اللعب" المستقلة نسبيًا والتى لا يمكن ضمها تحت منطق مجتمعى كله سواء أكان منطق الرأسمالية، أو الحداثة، أو ما بعد الحداثة. وعلى شاكلة **نظم الحياة** Lebensordnungen لدى فيبر، "نظم - الحياة" الاقتصادية، والسياسية، والجمالية، والثقافية التى تنقسم إليها الحياة الاجتماعية فى ظل الرأسمالية الحديثة (- Gerth & Mills 1946: 331 59)، فإن كل مجال يحدد قيمه الخاصة ويملك مبادئه المنظمة الخاصة. هذه المبادىء تحدد نطاق فضاء مبيّن اجتماعيا يصارع فيه الفاعلون، اعتمادا على الموقع الذى يحتلونه فى ذلك الفضاء، إما لتغيير أو للحفاظ على حدوده وشكله. وهناك خاصيتان محوريتان بالنسبة لهذا التعريف البليغ. أولا، أن أى مجال هو نسق منظوم من القوى الموضوعية (على طريقة مجال مغناطيسى)، هو **تشكل**

علائقى له جاذبية نوعية يفرضها على كل الموضوعات والفاعلين الذين يدخلون فيه. وعلى طريقة موشور، فإنه يسبب انكسار القوى الخارجية وفقا لبنيته الداخلية:

> **التأثيرات التى تتولد داخل المجالات ليست لا محصلة الإضافة الخالصة لأفعال فوضوية، ولا الناتج المتكامل لخطةٍ منسقة.. فبنية اللعبة، وليس مجرد تأثير بسيط للجمع الميكانيكى، هى التى تكمن فى أساس التجاوز، الذى تكتشفه حالات انقلاب المقاصد، حالات التأثير الموضوعى والجماعى للأفعال المتراكمة(٣١).**

إن أى مجال هو فى آن واحد **فضاء نزاع ومنافسة**، والتشابه ـ هنا ـ هو مع ميدان المعركة، الذى يتبارى فيه المشاركون فى تأسيس احتكار لأنواع رأس المال الفعالة فيه ـ السلطة الثقافية فى المجال الفنى، والسلطة العلمية في المجال العلمى، والسلطة الكهنوتية فى المجال الدينى. وهلم جرا ـ وسلطة تقرير التراتب و"أسعار التحويل" بين كل أشكال النفوذ فى مجال السلطة(٣٢). وخلال مسار هذه الصراعات، يصبح نفس شكل وتقسيمات المجال موضوعًا محوريا للرهان؛ لأن تغيير التوزيع والوزن النسبى لأشكال رأس المال يعادل تعديل بنية المجال. وهذا يمنح أى مجال دينامية تاريخية ومرونة تفلت من الحتمية المتصلبة للبنيوية الكلاسيكية. وعلى سبيل المثال، فإن بورديو (1990b : 89)، فى دراسته حول التطبيق المحلى لسياسة إسكان الحكومة الفرنسية، خلال السبعينات، يبين أنه حتى "اللعبة البيروقراطية"، أى المنطق التنظيمى المتصلب ظاهريا للبيروقراطيات العامة، يسمح بدرجة ملحوظة من عدم التحدد والتفاعل الاستراتيجي. وهو يؤكد أن أى مجال "يقدم نفسه على أنه بنية من الاحتمالات ـ احتمالات الجوائز، والمكاسب، والأرباح، أو العقوبات ـ لكنه يتضمن دائما قدرا من عدم التحدد.. وحتى فى عالم القواعد واللوائح بامتياز، يكون اللعب بالقاعدة جزءا لايتجزأ من قاعدة اللعب!!

لماذا تكون الحياة الاجتماعية ـ إذًا ـ بهذا الانتظام وهذه القابلية للتنبؤ؟ إذا كانت البنيات الخارجية لا تقيد الفعل ميكانيكيا، فما الذى يجعله منظوما إذًا؟ يقدم مفهوم الهابيتوس جزءا من الإجابة. فالهابيتوس هو **آلية بنينة** تعمل من داخل الفاعلين، رغم أنه ليس فرديا بشكل ضيق ولا محددا بذاته للسلوك تماما. الهابيتوس، بعبارات بورديو (1977a: 72, 95)، هو "مبدأ مولد للاستراتيجية يمكن الفاعلين من التوافق مع المواقف غير المتوقعة ودائمة التغير.. نسق من الاستعدادات الدائمة والقابلة للنقل يعمل فى كل لحظة، بدمجه للخبرات السابقة، كمصفوفة من الإدراكات، والتقييمات، والأفعال ويتيح إنجاز مهام لا نهائية التنوع"(٣٣). وبوصفه نتيجة للتمثل الداخلى للبنيات الخارجية، يستجيب الهابيتوس لإلحاحات المجال بطريقة متماسكة ونسقية تقريبا. بوصفه المجموع وقد أصبح فرديا من خلال التجسد أو الفرد البيولوجى وقد "اكتسب الطابع الجمعى" من خلال التهيئة الاجتماعية. يشبه الهابيتوس "القصد فى الفعل" لدى سيرل (١٩٨٣: خصوصا الفصل ٣)(٣٤) أو "البنية العميقة" لدى تشومسكى، باستثناء أن هذه البنية العميقة، بديلا عن كونها أحد الثوابت الأنثروبولوجية، فإنها مصفوفة توليدية مؤسسة تاريخيا، ومبررة مؤسسيا، ومن ثم متغيرة اجتماعيا. إنه أحد العناصر الفاعلة فى العقلانية، لكنها عقلانية عملية محايثة فى نسق تاريخى من العلاقات الاجتماعية ومن ثم متجاوزة للفرد. والاستراتيجيات التى "يديرها" نسقية، لكنها كذلك عشوائية حيث "يطلقها" الالتقاء مع مجال محدد. الهابيتوس خلاف، ابتكارى، لكن فى نطاق حدود بنياته، التى هى الترسب المتجسد للبنيات الاجتماعية التى أنتجته.

من هنا فإن كلا مفهومى الهابيتوس والمجال علائقيين بالمعنى الإضافى لكونهما يعملان بشكل كامل **فقط فى علاقة مع بعضهما**. والمجال ليس مجرد بنية عميقة، منظومة من "الأماكن الفارغة"، مثلما فى ماركسية ألتوسير، لكنه **فضاء للعب** لايوجد بوصفه كذلك إلا إلى المدى الذى يدخله لاعبون يؤمنون بالجوائز التى يقدمها ويسعون إليها بنشاط؛ ومن ثم، فإن نظرية كافية للمجال تتطلب نظرية للفاعلين الاجتماعيين:

ليس هناك فعل، وتاريخ، وإبقاء على، أو تغيير للبنيات إلا لأن هناك فاعلين، لكنهم فاعلون ليسوا عاملين وفعالين إلا لأنهم ليسوا مختزلين إلى ما يدرج عادة تحت مقولة الفرد ولأنهم، ككيانات عضوية مكتسبة للطابع الاجتماعي، مزودين بمجموعة من الاستعدادات التي تتضمن كلا من النزوع والقدرة على الدخول في اللعبة ولعبها (Bourdieu 1989a: 59).

وبالعكس، فإن نظرية الهابيتوس تكون ناقصة بدون مقولة البنية التي تفسح المجال للارتجال المنظم للفاعلين. ولكي نفهم ما يتكون منه بالضبط هذا "الفن الاجتماعي" (موس) للارتجال، علينا أن نتحول إلى أنطولوجيا بورديو الاجتماعية.

٤ ـ المنطق الفضفاض للحس العملي

فلسفة بورديو لما هو اجتماعي هي فلسفة واحدية monist بمعنى أنها ترفض وضع حدود قاطعة بين الداخلي والخارجي، بين الوعي واللاوعي، بين الجسدي والخطابي. إنها تسعى إلى التقاط القصدية دون قصد، المعرفة دون قصد إدراك، إلى التقاط قبل التأملية، تحت مستوى الوعي، التي يكتسبها الفاعلون لعالمهم الاجتماعي عن طريق الانغماس الطويل الأمد فيه (وهذا هو السبب في أن الرياضه تتمتع بتلك الجاذبية النظرية بالنسبة لبورديو؛ انظر، على سبيل المثال، 1988f) والتي تعرف الممارسة الاجتماعية الإنسانية بشكل مناسب. بالسير انتقائيا على هدى فنومنولوجيات هوسرل، وهايدجر، وميرلوربونتي، وكذلك على هدى فلسفة فتجنشتين الأخيرة، يرفض بورديو ثنائيات الأنطولوجيا الاجتماعية الديكارتية: بين الجسم والعقل، بين الفهم والحساسية، بين الذات والموضوع، بين الشيء في ذاته En - Soi، والشيء لذاته Pour -soi ـ من أجل "العودة إلى الاجتماعي الذي نكون في اتصال مباشر معه بمجرد حقيقة وجودنا، والذي نحمله معنا بلا انفصام قبل أي تشييء" (Merleau Ponty 1962 : 362). وهو يبنى بوجه خاص على فكرة ميرلو ـ بونتي حول **الجسمانية** الداخلية **للاتصال قبل الموضوعي بين الذات والعالم**؛ لكي يستعيد الجسد بوصفه مصدراً للقصدية العملية، بوصفه نبعاً للمعنى المتبادل بين الذوات والقائم على أساس المستوى قبل الموضوعي للخبرة. وسوسيولوجيه هي سوسيولوجيا بنيوية تضم فنومنولوجيا "للوحدة قبل ـ الإسنادية بين العالم وحياتنا" (Merleau Ponty 1962: 61)[٣٥] وذلك عن طريق معاملة الجسد المكتسب للطابع الاجتماعي، ليس كموضوع، بل كمستقر لقدرة توليدية، إبداعية، على الفهم، كحامل لشكل من "المعرفة الحركية" (Jackson 1983) يتمتع بقوة بنينة.

والعلاقة بين الفاعل الاجتماعي والعالم ليست علاقة بين ذات (أو وعي) وموضوع، بل علاقة "تواطؤ أنطولوجي"، أو "امتلاك" متبادل كما صاغها بورديو مؤخرا (10 1989 a) ـ بين الهابيتوس، بوصفه المبدأ المؤسس اجتماعيا للإدراك والتقييم، وبين العالم الذي يحدده. و"الحس العملي" يعمل عند المستوى قبل ـ الموضوعي اللاـأطروحاتي؛ ويعبر عن هذه الحساسية الاجتماعية التي ترشدنا قبل موضعتنا للموضوعات بوصفها كذلك[٣٦]. وهو يؤسس العالم بوصفه ذا معنى عن طريق الاستباق العفوي لميوله المحايثة على طريقة لاعب الكرة الذي يتمتع "برؤية مجال" كبيرة، والذي ـ بينما هو مشتبك في حرارة الفعل ـ يحدس فوريا تحركات خصومه وزملائه، ويتصرف ويستجيب بطريقة "ملهمة" دون أن يتمتع بميزة النظر إلى الوراء والحساب العقلي. ومثال ميرلو ـ بونتي (69 168 : 1963) عن لاعب الكرة، جدير بأن نورده هنا بإسهاب لأنه يعبر بوضوح شديد عن هذا "التماسك دون مفهوم" الذي يرشد التقاءنا السعيد بالعالم كلما كان هابيتوسنا متوافقا مع المجال الذي ننخرط فيه.

بالنسبة للاعب أثناء اللعب لايكون ملعب كرة القدم "موضوعا"، أي المصطلح المثالي الذي يمكن أن ينشأ عنه عدد لامتناه من وجهات النظر المنظورية ويظل متكافئا تحت تحولاته الظاهرية. إن خطوط قوة تتخلله ("خطوط الياردات"؛ تلك التي تحدد "منطقة الجزاء") ويتمفصل إلى قطاعات (مثلاً، "ضربات الإرسال" بين المتبارين) تتطلب نمطاً معينا من

الفعـل وتسـتهل وترشـد الفعـل كما لو كان اللاعب غير واع بها. والملعب نفسه ليس مُعطىً بالنسـبة لــه، لكنه حاضر بوصفه الشرط المحايث لمقاصده العملية؛ يتوحد اللاعب معه ويحس باتجاه "الهدف" مثلاً، بصورة مباشرة مثلما يحس بالإحداثيات الرأسية والأفقية لجسمه ذاته. ولن يكون كافيا القول بأن الوعى يسكن هذا الوسط المحيط. ففى هذه اللحظة لايكـون الوعـى سوى جدل الوسط المحيط والفعل. وكل مناورة يقوم بها اللاعب تعدل طابع الملعـب وتقيم خطـوط قوة جديدة يتفتح فيها الفعل ويتحقق بدوره، معدلا الملعب الظاهرى من جديد[٣٧].

"الحس العملى يدرك مسبقا؛ إنه يقرأ فى الحالة الحاضرة الحالات المستقبلية الممكنة التى ينطوى عليها المجـال. لأن الماضـى، والحاضـر، والمسـتقبل تـتقاطع فى الهابيتوس وتتداخل مع بعضـها. ويمكـن فهـم الهابيـتوس عـلى أنـه "مواقف مترسبة" فعلية (Mallin 1979 : 12) مودعة داخـل الجسـم وتـنـتظر إعـادة تنشـيطها[٣٨]. لكـن الاقتبـاس الـوارد أعلاه مثير للاهتمام أيضا لأنه يكشـف اخـتلافين حاسمين بين علم الممارسة لدى بورديو وبين نظرية السلوك لدى ميرلوربونتى؛ ففـى الأخـيرة، ليس ثمة لحظة موضوعية، و"ملعب" كرة القدم يظل شكلا ظاهريا خالصا، مدركا بشـكل صـارم مـن وجهـة نظر الفاعل الذى يعمل[٣٩]. وهذا يعترض سبيل البحث فى العلاقة ذات الاتجـاهين بـين الإدراك الذاتـى للاعـب وبـين التشكل والقواعد الموضوعية الكامنة للعبة التى يتم لعبها. كذلك، ومثلما كان الحال مع النزعة الموضوعية لدى دوركهايم، تعانى فلسفة ميرلور بونتى مـن عـدم قدرتهـا عـلى بـناء صلة تحليلية صلبة بين البنيات الداخلية والخارجية، هنا بين حس اللعبة لدى اللاعب وبين الانتظام الفعلى للملعب.

وعـلاوة عـلى ذلـك، فـإن القواعـد المقـيدة التى يفرضها الحكم، فى كرة القدم، ليست هى موضـوع الصـراع، كذلـك ليسـت حـدود أرض الملعـب هـى موضـوع التنافس بين الفريقين (أو بين اللاعبين والمتفرجين الذين قد يريدون دخول اللعبة). وباختصار، فإن ميرلور ـ بونتى صامت بصدد التولد الاجتماعى المزدوج لبنيات اللعب الذاتية والموضوعية.

ومن المهم أخيراً التأكيد على أن الخطوط التى يسير عليها الفعل المتولد عن الهابيتوس ليس لهـا، ولا يمكـن أن يكـون لهـا فى الحقيقة، الانتظام الدقيق للسلوك المستنبط من مبدأ معيارى أو قـانونى. والسبب فى هذا راجع إلى أن "**الهابيتوس يتمشى مع الفضفاض والمبهم**. وبوصفه عفوية توليـدية تؤكد نفسها فى المواجهة المرتجلة مع مواقف لا نهائية التجدد، فإنه يتبع **منطقا عمليا**، هـو منطق الفضفاض التقريبى، الذى يحدد العلاقة المعتادة بالعالم". وبالتالى، يجب علينا الامتناع عـن البحـث فى نتاجات الهابيتوس عن منطق أكثر مما تضمنه فعلا: "فمنطق الممارسة منطقى إلى الـنقطـة الـتى يكـف فيها كون المرء منطقيًا عن كونه عمليا" (Bourdieu 1987a : 96)[٤٠]. من هنا، فإن الصعوبة الخاصة للسوسيولوجيا هى إنتاج علم دقيق لواقع غير دقيق، وفضفاض، وغائم. ولهذا السبب فإن من الأفضل لمفاهيمه أن تكون متعددة الأشكال، ولدنة، ومطواعة، بدل أن تكون محددة، ومعايرة، ومستخدمة بطريقة جامدة[٤١].

يـتـيح مفهومـا الهابيـتوس والمجـال لـبورديو أن ينـبذ المشكلات الزائفة للعضوية الشخصية والقيد الاجتماعى، للحرية والضرورة، للاختيار والاضطرار، وأن ينحى جانبا البدائل المألوفة للفرد والبنـية، للتحلـيل المصـغر (Blumer, Coleman) والتحلـيل المكـبر[٤٢] والـتى تفـرض أنطولوجـيا مسـتقطبة، وثنائـية: "لـيس عـلى المرء أن يختار بين البنية والفاعلين، بين المجال ـ الذى يصنع معـنى الخصـائص وقيمـتها المتشيئة فى أشياء أو المتجسدة فى أشخاص ـ والفاعلين الذين يلعبون بخصائصهم فى فضاء اللعب المحدد على هذا النحو" (Bourdieu 1989a : 448)، أو بين المواقع فـى فضـاء المـوارد والحوافـز، والدوافـع، و"المقاصـد" المكتسبة للطابع الاجتماعى لمن يحتلون هذه المواقع.

ومثلما ينحى بورديو جانبا السجال بين العقلانية ـ المجهرية والوظيفية ـ الكلية، فإنه يرفض خيار الخضوع والمقاومة الذى كان يمثل تقليديا الإطار لمسألة الثقافات الخاضعة والذى يمنعنا، فى نظره، من الفهم الصحيح لممارسات ومواقف تعرف عادة بطبيعتها المنحرفة، المزدوجة داخليًا. إذا لم يكن لدى من وسيلة، لكى أقاوم، سوى أن أجعل نفس السمات ـ التى تسمنى بأننى خاضع ـ ملكا لى وأن أصيح بها عاليا (طبقا لنموذج "الأسود جميل")، على طريقة أبناء البروليتاريين الإنجليز الفخورين بأن يستبعدوا أنفسهم من المدرسة باسم مثال الذكورة الذى تحمله ثقافتهم الطبقية (Wills 1977)، فهل يكون ذلك مقاومة؟ ومن جهة أخرى، إذا عملت على محو كل ما يمكن أن يكشف عن أصولى، أو يوقعنى فى فخ موقعى الاجتماعى (لهجة، أو هيئة بدنية، أو علاقات عائلية)، فهل يجب عندئذ أن نتحدث عن خضوع؟ هذا، فى رأى بورديو، هو "تناقض لايقبل الحل" منقوش فى نفس منطق السيطرة الرمزية. "المقاومة يمكن أن تكون مستلبة والخضوع يمكن أن يكون محررا. هذا هو تناقض الخاضعين ولا مخرج منه" (Bourdieu 1987a: 184).

لكن بورديو لا يتوقف عند الإشارة إلى معاونة الخاضعين لاستبعادهم وإخضاعهم، فهو يشرح هذا التواطؤ بطريقة تتجنب النزعة السيكولوجية أو الجوهرية لـ"العبودية الطوعية" لدى لابواتييه. يتم تقديم حل اللغز بتحليل للتوليد التاريخى للاستعدادات التى توقع "الخاضعين" فى "الفخ"، لأنها بتناظرها مع البنيات الموضوعية للعالم والتى نشأت منها هذه الاستعدادات، تجعل أسس عدم التكافؤ غير مرئية ـ حرفيا ـ فى تعسفها.

> **إذا كان من المناسب أن نتذكر أن الخاضعين يسهمون دائما فى إخضاعهم هم أنفسهم، فمن الضرورى التذكير على الفور بأن الاستعدادات التى تنحو بهم إلى هذا التواطؤ هى كذلك الأثر، المتجسد، للسيطرة (Bourdieu 1989a : 12، ترجمتى والتشديد لى)**

وهكذا، فإن خضوع العمال، والنساء، والأقليات، وطلاب الجامعة لا يكون فى الأغلب تنازلا مقصوداً أو واعياً للقوة الفظة للمديرين، والرجال، والبيض، والأساتذة، بل إنه يكمن، بالأحرى، فى التلاؤم اللاواعى بين هابيتوسهم والمجال الذى يعملون فيه. فهو مغروس بعمق داخل الجسد المكتسب للطابع الاجتماعى وفى الحقيقة، فإنه يعبر عن "التبدى الجسدى لعلاقات السيطرة الاجتماعية"(Bourdieu 1990l).

لابد أن يكون قد اتضح الآن أن أولئك الذين يفهمون اقتصاد الممارسة لدى بورديو على أنه نظرية معممة للحتمية الاقتصادية (مثلا، Jenkins 1982, Honneth, 1986, Caill 1987a, Miller 1989, Gartman 1991) أو، الأسوأ من ذلك، على أنه تنويعة من نظرية الاختيار العقلانى[٤٣]، هم ضحايا لإساءة قراءة مزدوجة لسوسيولوجياه. فهم، أولا، يدخلون فى مفهوم الاستراتيجية فكرتى القصدية والاستهداف الواعى، وبذلك ينقلون الفعل **المنسجم مع**، وربما **المتولد عن**، "مصالح" معينة إلى سلوك منظم عقليا وموجه قصديا صوب أهداف مدركة بوضوح[٤٤]. وهم، ثانيا، يضيقون مقولة المصلحة المتغيرة تاريخيا، والمفهومة على أنها اهتمام مؤسس اجتماعيا بـ، ورغبة فى لعب، ألعاب اجتماعية معطاة، إلى نزوع لا يتغير للسعى إلى مكسب اقتصادى أو مادى[٤٥]. هذا الاختزال المزدوج، القصدى النزعة والنفعى، يخفى الحركة التحليلية المتناقضة التى يجريها بورديو بواسطة الثالوث المفهومى للهابيتوس، ورأس المال، والمجال، والذى يتمثل فى توسيع دائرة المصلحة بينما يضيق دائرة المنفعة والوعى.

يتجشم بورديو العناء ليؤكد أن اقتصاد الممارسة ـ عنده ـ ليس قصدياً أو نفعيا. وكما جادلنا أعلاه، فإنه معارض عنيد لغائية فلسفات الوعى التى تحدد المنبع الرئيسى للفعل فى الاختيارات الإرادية للأفراد. إنه، بمصطلح الاستراتيجية، لا يشير إلى السعى القصدى والمخطط سلفا إلى أهداف محسوبة (كما يفعل كولمان [Coleman 1986])، بل إلى الاستنفار النشيط "لخطوط فعل" موجهة موضوعيا تتبع انتظامات معينة وتشكل منظومات متماسكة ومفهومة اجتماعيا، حتى إذا لم

تكن تتبع قواعد واعية أو تصوب باتجاه الأهداف المتعمدة التى يطرحها استراتيجى[٤٦]. أما مفهوم المصلحة - وهى مقولة شرع مؤخرا فى استبدالها بشكل متزايد بمقولة التوهم illusio ، وبشكل أحدث، بمقولة الليبيدو libido ؛ فيسعى بورديو إلى أن يحقق منه شيئين: أولا، أن ينفصل عن الرؤية (السحرية) للفعل الاجتماعى التى تتمسك بالحدود المصطنعة بين السلوك الأداتى والسلوك التعبيرى أو المعيارى وترفض الاعتراف بالأشكال المتعددة للأرباح الخفية، اللامادية التى ترشد الفاعلين الذين يبدون "نزيهين". وثانيا ،يريد أن يوصّل فكرة أن الناس تحفزهم، وتدفعهم، حالة اختلاق __ داخلى in difference وينطلقون منها، كما تحركهم مثيرات ترسلها مجالات معينة - وليس غيرها؛ لأن كل مجال يملأ القنينة الفارغة للمصلحة بخمر مختلفة، فأكاديمى الطبقة المتوسطة الذى لم يدخل أبدا ناديا رياضيا فى حى جيتو ولم يشهد أبدا الشجارات فى ناد صغير لايمكنه - للوهلة الأولى - أن يدرك شهوة الملاكمة (Libido Pugilistica) التى تقود شبيبة أشباه البروليتاريا إلى أن يقدروا ويدخلوا بإراداتهم إلى مهنة الملاكمة المدمرة للذات. وعلى العكس، فإن واحدا ممن هجروا المدرسة العليا من قلب الدينة لايمكنه أن يفهم السبب وراء استثمار المثقف فى الساجلات الملغزة حول النظرية الاجتماعية، أو حماسه لآخر التجديدات فى الفن المفهومى؛ لأنه لم يتلقَ تربية اجتماعية تجعله يضفى على هذه الأشياء قيمة. إن الناس "مشغولون - مسبقا" Pre-occupied بمحصلات مستقبلية معينة منقوشة فى الحاضر لايصادفونها إلا بقدر ما يزودهم هابيتوسهم بالحساسية ويستنفرهم لإدراكها والسعى إليها. وهذه المحصلات يمكن أن تكون "نزيهة" تماما بالمعنى الشائع للكلمة، كما يمكن أن نرى بسهولة فى مجالات الإنتاج الثقافى، هذا "العالم الاقتصادى المعكوس" (Bourdieu 1983d, 1985d) حيث يجرى بشكل منهجى نزع القيمة عن الأفعال التى تستهدف الربح المادى وتتم معاقبتها سلبياً. وبعبارة أخرى، فإن:

> **القطيعة مع النزعة الاقتصادية من أجل وصف عالم الاقتصادات المكنة تعنى الإفلات من الاختيار بين المصلحة الاقتصادية الضيقة والمادية تماما وبين النزاهة. تعنى أن نتيح لأنفسنا وسيلة تحقيق مبدأ السبب الكافى الذى يتطلب ألا يكون هناك فعل بدون مبرر وجود raison d tre ، أى، بدون مصلحة، أو، إذا شاء المرء، بدون استثمار فى لعبة وفى رهان، فى توهم، فى التزام.**
>
> **(1990a : 290 ، الترجمة معدلة)**

٥ - ضد النزعة النظرية والنزعة المنهجية : العلم الاجتماعى الكلى.

من هذا المفهوم العلائقى وضد - الديكارتى لموضوع بحث السوسيولوجيا؛ ينتج أن السوسيولوجيا لابد أن تكون **علمًا كليًا**. لابد لها أن تبنى "حقائق اجتماعية كلية" (Mauss)[٤٧] تحافظ على الوحدة الأساسية للممارسة الإنسانية عبر التمزيقات المشوهة للتخصصات، والميادين الامبيريقية، وتقنيات الملاحظة والتحليل. وهذا هو السبب وراء معارضة بورديو للتخصص العلمى السابق لأوانه، وللتقسيم المفصل للعمل الذى يستتبعه: فالهابيتوس يزود الممارسة بنسقية وارتباط داخلى يتجاوز هذه التقسيمات، والبنيات الاجتماعية؛ بالتالى تديم أو تغير نفسها **ككل**، بكل أبعادها فى آن واحد. وأفضل مانرى فيه ذلك، عندما ندرس استراتيجيات إعادة الإنتاج أو التغيير التى تطورها الجماعات للحفاظ على أو لتحسين موقعها فى بنية طبقية متغيرة (& Bourdieu Boltanski 1977; Bourdieu 1974a, 1978b, & 1984a: 99 168). فهذه الاستراتيجيات تشكل نسقا قائما بذاته Sui generis لايمكن التقاطه بوصفه كذلك ما لم يربط المرء منهجيا بين ميادين للحياة الاجتماعية تتناولها فى العادة علوم منفصلة بواسطة منهجيات متعارضة. وفى حالة الطبقة الحاكمة المدروسة فى La noblesse d Etat (نبالة الدولة، Bourdieu 1989a: 373 420)، تتضمن هذه الميادين الخصوبة، والتعليم، والوقاية من الأمراض، والاستثمار الاقتصادى ونقل الإرث، واستراتيجيات الاستثمار الاجتماعى (التى تشكل فيها استراتيجيات الزواج عنصرا محوريا) وأخيرا، استراتيجيات التبرير الاجتماعى Sociodicy التى تسعى إلى إقرار مشروعية سيطرتهم ومشروعية شكل رأس المال الذى تستند عليه. وعلى الرغم من كون هذه الاستراتيجيات

ليست نتاج قصد استراتيجى متعمد (وأقل من ذلك، نتاج مؤامرة جماعية)، فإنها تتمتع بعلاقات موضوعية للتتابع الزمنى، والاعتماد المتبادل بين الأجيال، والتضامن الوظيفى بحيث أن المعرفة الكلية الطابع هى وحدها التى يمكن أن توضح تماسكها الداخلى وتمفصلاتها الخارجية. وفور أن نتعرف على الوحدة الكامنة للاستراتيجيات الاجتماعية وندركها على أنها كلية دينامية، فإننا يمكن أن نتبين:

> **كم يمكن أن تكون مصطنعة تلك التعارضات المألوفة بين النظرية والبحث، بين المناهج الكمية والكيفية، بين التسجيل الإحصائى والملاحظة الإثنوجرافية، بين التقاط البنيات وبناء الأفراد. فليس لهذه البدائل من وظيفة سوى تقديم تبرير للتجريدات الفارغة والطنانة للنزعة النظرية والملاحظات الزائفة الصرامة للنزعة الوضعية أو، مثل التقسيمات بين الإقتصاديين، والأنثروبولوجيين، والمؤرخين، والسوسيولوجيين، إقرار مشروعية حدود الكفاءة: وهذا يعنى القول بأنها تعمل على طريقة رقابة اجتماعية، جديرة بأن تمنعنا عن التقاط صدق يكمن على وجه الدقة فى العلاقات بين ميادين الممارسة التى يتم على هذا النحو الفصل بينها تعسفيًا.**

(Bourdieu and de Saint Martin 1978:7)

على ضوء هذا المفهوم، لا يكون من الصعب أن نرى السبب فى شجب بورديو لشكلى التعقيد المتعارضين، لكن المكملين لبعضها، اللذين يبتليان العلم الاجتماعى فى الوقت الراهن: ألا وهما "النزعة المنهجية"، و"النزعة النظرية". يمكن تعريف **النزعة المنهجية** بأنها الميل إلى فصل التأمل فى المناهج عن استخدامها الفعلى فى العمل العلمى وتعهد المنهج لذاته. ويرى بورديو فى "المنهجية"، المفهومة على أنها تخصص متميز مفصول عن التنفيذ اليومى للبحث، شكلا من أشكال **النزعة الأكاديمية** التى، بتجريدها (ab - trahere [يجرد باللاتينية] تعنى يفصل) بشكل زائف للمنهج عن الموضوع، تختزل مشكلة البناء النظرى لهذا الأخير إلى تلاعب تقنى بالمحددات الامبيريقية والملاحظات. وبنسيان أن "المنهجية ليست أداة الإدراك أو المعلم بالنسبة للعالم "بل" تلميذته على الدوام" (Schutz 1970:315)، فإن تلك الصنمية المنهجية محكوم عليها بأن تكسو موضوعات مبنية - سلفا برداء العلم وتخاطر بأن تسبب قصر النظر العلمى: إن "تطور تقنيات الملاحظة والبرهان يمكن، إذا لم تصاحبه مضاعفة للانتباه النظرى، أن تقودنا إلى أن نرى على نحو أفضل باستمرار أشياء أقل باستمرار" (Bourdieu et al. 1973:88)(٤٨). وفى الحقيقة، فإنها يمكن أن تتحول إلى "فن للفن" أو، ما هو أسوأ، إلى إمبريالية منهجية، أى، إلى التعريف القسرى للموضوعات بواسطة تقنيات التحليل الموجودة ومنظومات المعطيات المتاحة (مثلا: Rossi 1989). تنقلنا المنهجية - إذن - إلى نظرية ضمنية للاجتماعى تجعل الباحثين يتصرفون على طريقة مخمور آخر الليل الذى ذكر به كابلان (Kaplan 1964) والذى، نتيجة لفقدانه مفاتيح بيته، يصر على البحث عنها تحت أقرب عامود نور لأن هذا هو المكان الذى يتمتع بأفضل إضاءة. ليس التطور التقنى للأدوات المنهجية هو ما ينتقده بورديو بل تهذيبها اللامبالى لتملأ الفراغ الذى يخلقه غياب الرؤية النظرية(٤٩).

تكمن أصول موقف بورديو إزاء المنهجية فى تدريبه العملى الأولى كأنثروبولوجى وكذلك سوسيولوجى. ففى وقت مبكر جدا فى مهنته، طور ألفة متزامنة وحميمة مع مناهج الإثنوجرافيا والتحليل الإحصائى. وقد امتزجت خبراته الميدانية الأولى كأنثروبولوجى علم نفسه إلى حد كبير مع تعاونه مع الإحصائيين من المعهد القومى للإحصاء والدراسات الإقتصادية INSEE فى الجزائر خلال الفترة ١٩٥٨ - ١٩٦٢ (وبعدها مع الإحصائيين الرياضيين من مدرسة "تحليل البيانات الفرنسية") لتكسبه نفورا متأصلا من الواحدية المنهجية أو النزعة الإطلاقية. هكذا يؤكد علنا "رفضه المطلق للرفض الطائفى لهذا المنهج للبحث أو ذاك". (Bourdieu 1989a: 10)(٥٠). كذلك أقنعته خبرته بأن التنظيم العملى والقيام بجمع البيانات - أو إنتاج البيانات، إذا شئنا الدقة - مرتبطان بشكل وثيق بالبناء النظرى للموضوع بحيث لا يمكن اختزالها إلى مهام تقنية تترك

للمبتدئين المستأجرين، أو بيروقراطيات المسح، أو مساعدى البحث[٥١]. فالمراتبية التقليدية للمهام التى تكون مهنة العالم الاجتماعى ليست ـ سوى مراتبية اجتماعية متجذرة فى النهاية فى سلسلة من التعارضات المتناظرة التى تدعم بعضها بين المرتفع والمنخفض، بين العقل والجسم، بين العمل الذهنى والعمل البدنى، بين العالم الذى "يخلق" والتقنى الذى "يطبق" إجراءات روتينية. هذه المراتبية مفرغة من التبرير المعرفى ومن ثم لابد من نبذها.

لكن تعددية الطرح المنهجية التى يدعو إليها ويمارسها بورديو لا تعنى أن "كل شىء يصلح"، مثلما فى الفوضوية المعرفية (أو الدادائية) لدى شخص مثل فييرآبند، بل تعنى بالأحرى، ومثلما علمنا أوجست كونت منذ زمن طويل[٥٢]، أن مجموعة المناهج المستخدمة يجب أن تلائم المشكلة التى بين أيدينا ولابد من التأمل فيها باستمرار أثناء العمل In actu، فى نفس الحركة التى يتم فيها نقلها لتحل مسائل محددة. إن جوهر هجوم بورديو على "المنهجية" واضح: إذ لايمكن للمرء أن يفصل بناء الموضوع عن أدوات بناء الموضوع ونقدها.

ومثل المنهج، لا يجب فصل النظرية المفهومة فهما صحيحا عن عمل البحث الذى يغذيها والذى ترشده وتبنيه باستمرار. ومثلما يعيد الاعتبار إلى البعد العملى للممارسة بوصفه موضوعا للمعرفة، يرغب بورديو فى استعادة الجانب العملى للنظرية بوصفه نشاطا منتجا للمعرفة. وتقدم كتاباته شهادة ضافية على أنه ليس معاديا للعمل النظرى. لكن ما يقف ضده بثبات هو العمل النظرى المنجز لذاته، أو مؤسسة النظرية بوصفها ميدانا للخطاب منفصلا، مغلقا على ذاته، ويحيل إلى ذاته ـ ما دمغه كينيث بيرك (Burke 1989: 282) بأنه "اللوجولوجيا"، أى "الكلمات عن الكلمات". ليس لدى بورديو وقت لمثل هذا التنظير المتباهى، المتحرر من الارتباط بالقيود العملية وحقائق العمل الامبيريقى، ولا يبدى تعاطفا مع "تمزيق المفاهيم وإعادة ترتيبها بلا نهاية" (Mills 1959 : 23) مما يعرف الكثير من التنظير المعاصر، ناهيك عن "الميتا ـ تنظير"[٥٣]. وعلاقته بالمفاهيم هى علاقة براجماتية: فهو يتعامل معها بوصفها "أطقم: أدوات" (فتجنشتين) الغرض منها مساعدته فى حل المشكلات. لكن هذه البراجماتية لا تفتح الباب للتوفيقية المفهومية المطلقة العنان (مثلما فى "التنظير التحليلى" الذى يدافع عنه جوناثان تيريز [(1987)]. لأنها تجد مستقرها فى، وتكتسب انضباطها من، المنظومة المحدودة من الأطروحات النظرية والهموم الجوهرية التى عرضناها فيما سبق.

قد يبدو بيير بورديو للكثيرين قاسياً دون مبرر فى نقده لما يسميه "النظرية التنظيرية" (انظر ما يلى، القسم ٢، الفصل ٥). وجزئياً، يعد هذا رد فعل لجو ثقافى قريب العهد اعتاد تقليديا أن يكافىء البراعة الفلسفية والنظرية بينما يربى مقاومة قوية للنزعة الامبيريقية (رغم أن التعارض بين "أوربا التنظيرية" و"الولايات المتحدة الامبيريقية" اليوم يرجع إلى توليفة مدرسية من النماذج النمطية والتأخر الثقافى أكثر مما يرجع إلى المقارنة المطلعة). وفى الولايات المتحدة، حيث سادت "الوضعية الأداتية" دون منافس تقريبا منذ الأربعينات (Bryant 1985) وحيث كان التداخل بين السوسيولوجيا والفلسفة هشا على أحسن تقدير، يمكن "للمنظرين" أن يقوموا بوظيفة أكثر إيجابية إذا أجبروا المجال على الاعتراف بقطبه المقموع. إلا أن الإحياء والتطور المستقل ذاتيا للنظرية، خلال الأعوام الأخيرة (especially 89 93; Ritter 1990b Giddens & Turner 1987; Alexander 1988) قد زاد الفجوة بين المفكرين الخالصين وبين من يشار إليهم باستهزاء عادة "على الفهم" ماضغو الأرقام"[٥٤]. وكما يلاحظ سيكا (Sica 1989 : 227) فإن "الثقافتين متمرستان جيدا فى السوسيولوجيا ولا يبدو أن أيا منهما يمكن أن تتنازل عن أى مساحة. برغم الأمل الطقسى فى البحث المطلع نظريا والذى يسمع لأول مرة فى المدرسة الثانوية ويستمر حتى القبر"[٥٥].

وفى رأى بورديو أن نقاط ضعف النظرية الاجتماعية المعاصرة لاتنبع مما شخصه جيفرى إلكسندر على أنه "الفشل" فى تحقيق "عمومية قبل ـ افتراضية" و"تعدد أبعاد" بل من تقسيم اجتماعى للعمل العلمى يمزق، ويشيىء، ويجزىء لحظات عملية بناء الموضوع السوسيولوجى إلى

تخصصات منفصلة، ومن ثم يكافيء "الجسارة دون صرامة" للفلسفة الاجتماعية و"الصرامة دون خيال" للوضعية الامبيريقية المفرطة. وبينما يمكن لبورديو من ناحية المبدأ أن يؤيد قصدهم المعلن، فإنه يعتقد أن النظرية ليس لها أن تتوقع الكثير من مغامرات "المنطق النظرى" التى لا تقوم على أساس ممارسة بحثية عينية. ولفت الإنتباه إلى "مخاطر القراءة المركبة فى الحجج العلمية"، والتأكيد على "أهمية الفكر وتعدد الأبعاد على أعم مستوى قبل ـ افتراضى" للفعل والنظام، والإحتفاء " بالاستقلال الذاتى النسبى" للالتزامات الميتافيزيقية، والمنهجية، والإمبريقية (Alexander 1980 j 82, vol. 3:xvi) كلها أمور حسنة وطيبة. لكنها تظل تدريبا بلاغيا طالما لا تكون جزءا من تأمل فى الممارسة العلمية "الموجودة فعلا" يستهدف تغيير **تنظيمها الاجتماعى**(٥٦).

ومثل تعدديته المنهجية المنضبطة، فإن رفض بورديو للفصل بين النظرية والبحث يجد جذوره فى تشابك مساره الاجتماعى، وهابيتوسه العلمى الأولى، ووضع الأزمة الفريد الذى تمت فيه صياغة هذا الهابيتوس واختباره للمرة الأولى، وقد عمل وضع الأزمة هذا على مفاقمة حساسيته إزاء أشد العمليات العلمية أولية. ومتأملا فى دراساته الميدانية المبكرة فى الجزائر عند نهاية الخمسينات يوضح بورديو قائلا:

(in Honneth, Kocyba, and Schwibs 1986: 39، الترجمة معدلة):

> **أردت أن أكون نافعا لكى أتغلب على تأنيب ضميرى لكونى مجرد مراقب مشارك فى هذه الحرب القرفة.. هذا الانضمام التعيس بدرجة أو أخرى إلى المجال الثقافى ربما كان هو السبب لنشاطاتى فى الجزائر. فلم أكن أستطيع أن أقنع بقراءة الصحف اليسارية أو توقيع الالتماسات؛ كان على أن أفعل شيئا كعالم.. لم أكن أستطيع الرضا بمجرد قراءة الكتب وزيارة المكتبات. فى وضع تاريخى فيه فى كل لحظة، فى كل بيان سياسى، فى كل نقاش، فى كل التماس، كان مجمل الواقع موضوع رهان، كان ضروريا بشكل مطلق أن أكون فى قلب الأحداث حتى أكون رأيى، مهما كان ذلك خطيرا ـ وقد كان خطيرا. أن أرى، أن أسجل، أن أصور صورا فوتوغرافية: لم أقبل أبدا الفصل بين البناء النظرى لموضوع البحث وبين منظومة الإجراءات العملية التى بدونها لا يمكن وجود معرفة حقيقية.**

أفعال السحر التكنولوجية والنزاع المفهومى على الألفاظ اللذان يخفيان الافتقار إلى بناء صارم للموضوع وتبنى مفاهيم الحس المشترك لا يفعلان الكثير من أجل التقدم "بالعلم **الامبيريقى للواقع** المتعين" الذى تحدث عنه فيبر (72 :1949). وفى الواقع، فإن الكبت المنهجى وصنمية المفاهيم يمكن، فيما وراء تخاصمهما، أن يتآمرا على العزوف المنظم عن جهد شرح المجتمع والتاريخ الموجودين(٥٧).

من المهم التأكيد على أن بورديو لا يدعو إلى المزيد من "التفاعل" بين النظرية والبحث على طريقة ميرتون. فبالنسبة لمؤلف **النظرية الاجتماعية والبنية الاجتماعية**"، ثمة حركة مرور ذات اتجاهين بين النظرية الاجتماعية والبحث الامبيريقى. فالمواد الامبيريقية المنظمة تساعد على تقدم النظرية الاجتماعية بفرض المهمة وبإتاحة فرصة التفسير بناء على خطوط عادة ما تكون غير متعمدة. والنظرية الاجتماعية، بدورها، تحدد المدى وتوسع القيمة التنبؤية للمعطيات الامبيريقية بالإشارة إلى الشروط التى تكون صالحة فيها" (Merton 1968: 279). هذه الصياغة تؤخذ أمرًا مفروغا منه، وتقبل بوصفها معطى لا جدال فيه للممارسة السوسيولوجية. "التفرقة العنصرية" العلمية بين المنظر والباحث الذى يقوم بالمسح، هذه التفرقة العنصرية المميزة للسوسيولوجيا الأمريكية فى حقبة ما بعد الحرب (والتى كان يجسدها، فى وقت كتابة ميرتون لهذا المقال، الشخصان البارزان بارسونز ولازار سفلد) (٥٨) والتى يدعمها التنظيم البيروقراطى الراهن للمؤسسة الأكاديمية ومكافأة الكفاءات المتخصصة(٥٩). وبدلا من الفصل المستمر بين هذين القطبين، الذى لا يلطفه سوى التفاعل المكثف، يدعو بورديو إلى **اندماج** البناء النظرى وعمليات البحث العملى. إنه

لا يسعى إلى الربط بين العمل النظرى والامبيريقى بطريقة أوثق بل إلى **جعلهما يتمازجان مع بعضهما** تماما. وليست هذه الحجة **دفاعا عن قضيته الخاصة** Pro domo مصمما لكى يرفع كفاءة بورديو الخاصة إلى مرتبة المعيار الشامل للامتياز بل إنها، بالأحرى، إقرار بالبنية المحايثة للممارسة الاجتماعية العلمية "الموجودة فعلا" والتى، سواء شاعت الاعتراف بذلك أم أبت، تمزج باستمرار بين المفهوم والمدرك، بين التأمل والملاحظة(٦٠).

يشدد بورديو على أن كل فعل بحث هو فى الآن نفسه امبيريقى (إذ يواجه عالم الظواهر القابلة للملاحظة)، ونظرى (إذ يتضمن بالضرورة افتراضات حول البنية الكامنة للعلاقات التى تستهدف الملاحظات التقاطها). وحتى أدق عملية امبيريقية: اختيار مقياس للقياس، أو قرار تشفير، أو بناء مؤشر، أو إدراج بند فى استبيان ـ تتضمن اختيارات نظرية، واعية أو غير واعية، بينما لا يمكن توضيح أشد الألغاز المفهومية تجريداً توضيحا تاما بدون انخراط منظم فى الواقع الامبيريقي." من المؤكد أن النظرية سوف تحتفظ دوماً بدرجة من الأسبقية المعرفية لأن" المتجه الابستمولوجى"، إذا تحدثنا مثل باشلار فى الروح العلمية الجديدة (4 : 1984)، يتجه" من العقل إلى الواقعى"(٦١). لكن الإقرار بأولوية النظرية لاينطوى هنا على أى تناقض، حيث أن فهم بورديو للنظرية ذاتها ليس متمركزا حول الكلمة، بل عمليا؛ فالنظرية ـ بالنسبة لـه ـ لا تكمن فى القضايا الخطابية بل فى الاستعدادات التوليدية للهابيتوس العلمى(٦٢).

٦. الانعكاسية المعرفية

إذا كان هناك سمه منفردة تجعل بورديو بارزاً فى مشهد النظرية الاجتماعية المعاصرة، فهذه السمه هى وسواسه المميز بالانعكاسية. فمنذ استقصاءاته المبكرة حول ممارسات الزواج فى القرية المعزولة بجبال البرانس ـ حيث نشأ (Bourdieu 1962b, 1962c) ـ وحتى مطاردته للإنسان الأكاديمى الغالى (Homo academicus gallicus Bourdieu, 1988a)، وهى القبيلة التى انضم إليها نتجية لصعوده الاجتماعى، صوب بورديو باستمرار أدوات علمه إلى نفسه ـ ولو كان ذلك بطريقة لم يدركها الكثير من قرائها على الفور دائما. فتحليله للمثقفين وللنظرة التشييئية للسوسيولوجيا، بوجه خاص، مثلهما مثل تشريحه اللغة بوصفها أداة وحلبة للسلطة الاجتماعية، تتضمن جميعها على نحو مباشر جدا، وترتكز بالتالى على تحليل ـ ذاته للسوسيولوجى بوصفه منتجا ثقافياً ومتأملاً فى الشروط الاجتماعية ـ التاريخية لإمكان علم للمجتمع (Wacquant 1990 a).

إلا أن بورديو ليس المنظر الاجتماعى الأول أو الوحيد الذى يثير فكرة الانعكاسية. إذ يطفو فى الجو ـ فى الحقيقة ـ عدد غير قليل من المزاعم" بسوسيولوجيا انعكاسية"، وإذا ترك المصطلح دون مزيد من التحديد، فإنه يكون غامضاً إلى حد الخواء تقريباً. فماذا يترتب على إرتداد (re - flectere [يتأمل] تعنى: "ينكفىء إلى الوراء") العلم على نفسه؟ ما بؤرته؟ وكيف يمكن إجراؤه؟ ولأى أغراض؟ سأجادل بأن نوع بورديو من الانعكاسية، الذى يمكن تعريفه مؤقتا بأنه إدراج نظرية فى الممارسة الثقافية بوصفها جزءًا متكاملا وشرطًا ضروريًا لنظرية نقدية فى المجتمع، يختلف عن غيره من الأنواع بثلاث طرق حاسمة. أولا: أن هدفه الأول ليس هو المحلل الفرد بل **اللاوعى الاجتماعى والثقافى** الكامن فى الأدوات والعمليات التحليلية، ثانياً: أنه لابد أن يكون **مشروعا جماعيا** وليس عبئا يحمله الأكاديمى المنفرد، وثالثا: أنه لا يسعى **إلى مهاجمة الأمن الابستمولوجى للسوسيولوجيا بل إلى تدعيمه** فبدلا من محاولة تدمير الموضوعية، تستهدف انعكاسية بورديو زيادة مدى المعرفة العلمية الاجتماعية وصلابتها، وهو هدف يضعها على طرفى نقيض مع أشكال الانعكاسية الفنومنولوجية، والنصية، وغيرها من أشكال الانعكاسية "ما بعد الحداثية" (Platt 1989, Woolgar 1988).

تتراوح مفاهيم الانعكاسية من المرجعية ـ الذاتية إلى الوعى ـ الذاتى إلى الدائرية التأسيسة للتقارير أو النصوص. فبلور (Bloor 1976:5)، مثلا، يعادل الانعكاسية بالمرجعية الذاتية

التخصصية حين يكتب: " من ناحية المبدأ، يجب لمنظومات شرح [سوسيولوجيا المعرفة] أن تكون قابلة " للتطبيق على السوسيولوجيا ذاتها". وفى رأى بنيت بيرجر Bennett Berger) (1981,1991، تحفز الانعكاسية الوعى الذاتى وتخدم فى إقامة مسافة للأدوار (بالمعنى الذى يقصده جوفمان)، بين الإثنوجرافى بوصفه عضوا فى المجتمع. و الإثنوجرافى بوصفه محللا. وذلك لمنع أى تركيز للطاقة النفسية Cathexis على الموضوع. أما برجر (222 : 1981) فإنه يعرف الانعاكسية، مستلهما كتاب ريزمان: **الزحام المستوحد**، بأنها "خطوة سيكولوجية أو اثنتان أبعد من التوجه الآخر وتولى الأدوار لأن اهتمامها المميز هو جعل تلك العمليات إشكالية. وهى تحاول أن تتوافق مع المرء بعواقب التوجه الآخر، وتولى الأدوار على نفسه [من أجل] الاقتراب من ذلك الحلم للعلم الاجتماعى: المراقب المتجرد تماما". وبالنسبة للإثنو - منهجيين (Garfinkel 1967, Cicourel 1947)، فإن الانعكاسية، مع المؤشراتية indexicality . هى خاصية مؤسسة محورية للفعل الاجتماعى، هى "ظاهرة إشكالية" منسوجة فى نسيج النشاطات المنظمة للحياة اليومية. ويعنون بذلك أن الفعل الاجتماعى يجب أن يكون قابلا للتقرير، حيث أن الناس عموما - وبالضرورة - يستخدمون "اثنو - مناهج" لإعطاء معنى لممارسات الدورة اليومية، وأن التقارير والواقع، من ثم، مؤسس أحدهما للآخر بشكل متبادل(٦٤). ويشير جيدنز. (,Giddens 1984 1987, 1990b)، بدوره، إلى الانعكاسية بكل المعانى الثلاثة وبثلاث مراجع: دور الفاعل، والعلم، والمجتمع. ويقال أن الذوات انعكاسية بقدر كونها "حيوانات حاملة للمفاهيم" تملك القدرة على "الاستدارة إلى" أفعالها الخاصة ومراقبتها. والعلم الاجتماعى انعكاسى بمعنى أن المعرفة التى يولدها "تحقن" ثانيا فى الواقع الذى تصفه(٦٥). وأخيراً، يمكن القول أن المجتمع انعكاسى عندما يطور القدرة على السيطرة على وبرمجة تطوره الخاص (ما يضعه تورين تحت مقولة التاريخية)(٦٦). والشىء الناقص فى كل هذه المفاهيم هو فكرة الانعكاسية بوصفها **شرطاً وشكلا للعمل السوسيولوجى**، أى: بوصفها برنامجا ابستمولوجيا للعلم الاجتماعى - وهو يعمل - ونتيجة لذلك، بوصفها نظرية فى المثقفين بوصفهم مدبرين لشكل خاضع من السيطرة.

ويمكن إبراز تميز هذا البرنامج بالمقابلة بين مفهوم بورديو للانعاكسية ومفهوم ألفين جولدنر (راجع كذلك Friedrichs 1970و O Neill 1972 للوقوف على مفاهيم مشابهة). فبالنسبة لمؤلف: **الأزمة القادمة للسوسيولوجيا الغربية** (483 : Gouldner 1970)، تبدأ السوسيولوجيا الانعكاسية من "الافتراض البدائى جداً القائل بأن النظرية تصنعها ممارسة البشر فى كليتهم ويشكلها الحيوات التى يعيشونها". ومطالبة "بالإحالة المرجعية الذاتية، تركز على "معرفة السوسيولوجى بنفسه وموقعه فى العالم الاجتماعى" (ibid; 489)، وبطريقة مشابهة للممارسة التنبؤية (لاحظ الأهمية التى يضيفها جولدنر على هذا المصطلح)، فإنها تستهدف جعل منتج ثقافى جديد قادراً على توليد سوسيولوجيا محررة سياسيا(٦٧). ومثل بيرجر. يجعل جولدنر الشخص الفرد: "أنا" السوسيولوجى، محور الانعكاسية - يجعله موضوعها (أو هدفها) وكذلك حاملها(٦٨). ويقر بورديو بهذا الاهتمام، فكشف الدوافع الاجتماعية والشخصية التى يستثمرها المحلل فى بحثه هو أمر مرغوب وضرورى. لكنه يجد أنه يقصر عن تحديد المرشحات المحورية التى تحرف الإدراك السوسيولوجى، وذلك لأنه يتجاهل حدود المعرفة المرتبطة نوعيًا بعضوية المحلل وموقعه فى المجال الثقافى(٦٩).

وللمزيد من الدقة، يشير بورديو إلى ثلاثة أنواع من التحيزات يمكن أن تزيغ النظرة السوسيولوجية. الأول: هو ذلك الذى أبرزه دعاة آخرون للانعكاسية: وهو الأصول والإحداثيات **الاجتماعية** (الطبقة، النوع، العرق، إلى آخره) للباحث الفرد. وهذا أكثر التحيزات بداهة. ومن هنا فإنه أسهلها فى السيطرة عليه بواسطة النقد المتبادل والذاتى. أما التحيز الثانى فيندر تبينه أو التفكير فيه: إنه ذلك المرتبط بالموقع الذى يحتله المحلل، ليس فى البنية الاجتماعية الأوسع، بل فى العالم المصغر للمجال **الأكاديمى**، أى: فى الفضاء الموضوعى للمواقع الثقافية الممكنة التى تقدم إليه عند لحظة محددة، وأبعد منها، فى مجال السلطة. فوجهات نظر السوسيولوجين، مثلهم مثل أى منتجين ثقافيين آخرين. دائما ما تدين بشىء لوضعهم فى مجال يعرف فيه الجميع

أنفســـهم جزئـــيا على أسس علائقية، باختلافهم ومسافتهم عن آخرين معينين يتنافسون معهم. علاوة على ذلـــك؛ فـــإن العلماء الاجتماعيين يجدون موقعهم قرب القطب الخاضع لمجال السلطة؛ ومن ثم فـــإنهم تحـــت نـــير قـــوى التجـــاذب والتنافر التى تلقـــى بثقلها على المنتجـــين الرمزيين كلهم (Bourdieu 1971d, 1988a, 1989a).

لكن التحيز الثالث هو أكثرها أصالة بالنسبة لفهم بورديو للانعكاسية. **فالتحيز الثقافى النزعة** الذى يغريـــنا بأن نؤول العالم على أنه **استعراض** أو منظومة من الدلالات التى يجب تفسيرها وليس على أنه مشـــكلات عينـــية يجب حلها عمليا، هو تحيز أعمق وأكثر تشويهًا من التحيزين المتجذرين فى الأصول الاجتماعـــية أو فى موقع المحلل فى المجال الأكاديمى؛ لأنه يمكن أن يؤدى بنا إلى الفقدان التام للائتلاف النوعى differentia specifica لمنطق الممارسة (Bourdieu 1990a, 1990e). فى كل مرة نخفق فيها فى أن نخضع للنقد المنهجى "الافتراضات المسبقة المنقوشة فى حقيقة التفكير فى العالم، فى حقيقة الاعتزال عن العـــالم وعن الفعل فى العالم لكى نفكر فى ذلك الفعل" (Bourdieu 1990e: 382)، فإننا نخاطر بأن نهدم المنطق العملى ونجعله منطقا نظريا(٧٠). وإذا وضعنا فى الاعتبار أن هذه الافتراضات المسبقة مبنية على هيـــئة مفاهـــيم، وأدوات تحليل (شجرة النسب، والإستبيانات والتقنيات الاحصائية، إلى آخره)، وعمليات بحـــث عملية (مثل روتينات التشفير، وإجراءات "تنظيف البيانات"، أو طرق الارتجال العملى فى العمل المـــيدانى)، فإن الانعكاسية لا تتطلب الاستبطان الذهنى بقدر ما تتطلب التحـــليل السوسيولوجى الدائم والتحكم فى الممارسة السوسيولوجية (Champagne et al. 1989).

بالنســـبة لـــبورديو ــ إذن ــ لا تـــنطوى الانعكاســـية علـــى تأمل الذات فى الذات على طريقة الوعـــى بـــالذات الهيجلى selbsbeuresstsein(٧١). أو على طريقة "المنظور الذاتولوجى egological " (Sharrock & Anderson 1986 : 35) الـــذى تدافع عنه الإثنو ــ منهجية، والسوسيولوجيا، الفنومنولوجية، وجولدنر. بل يستتبعها، بالأحرى، الاستكشاف المنهجى "لمقولات الفكر غير المفكر فيها التى تحدد حدود المفكر فيه وتحدد الفكر سلفا"(Bourdieu 1982a: 10)، وكذلك ترشد التنفيذ العملى للاستقصاء الاجتماعى. و"العـــودة" الـــتى تطالـــب بهـــا تمضـــى إلى أبعد من الذات المجربة لتضم البنية التنظيمية والإدراكية للتخصص. وما يجب تمحيصه باستمرار **وتحييده، خلال فعل بناء الموضوع نفسه**، هو اللاوعى الجمعى العلمى الكامن فى النظريات، والمشكلات، والتصنيفات (خصوصا التصنيفات القومية) للحكم المدرسى

(Bourdieu1990j). ويـــنتج مـــن هـــذا أن ذات الانعكاســـية يجب فى النهاية أن تكون هى المجال العلمى الاجتماعى **بكامله in toto**. وبفضل حوار السجال العام والنقد المتبادل، لا يتم القيام بعمل تشيىء الذات التى تقوم بالتشيىء بواسطة مؤلفه وحده بل بواسطة من يحتلون كل المواقع المتخاصمة والمكملة لبعضـــها والـــتى تكـــون المجال العلمى. وإذا كان لهذا الأخير أن ينتج وأن يكافىء الهابيتوسات العلمـــية الانعكاســـية، فلابـــد لـــــه أن يضفى الطابع المؤسسى فعليا على الانعكاسية فى آليات التدريـــب، والحوار، والتقييم النقدى. وبالتالى، فإن ما يصبح هدف الممارسة التحويلية هو التنظيم الاجتماعى للعلم الاجتماعى، بوصفه مؤسسة منقوشة فى كل من الآليات الموضوعية والذهنية.

بوضوح، لا يشارك بورديو فى "مزاج نزعة الشك التفسيرية" (Woolgar 1988: 14) التى تحفز "الانعكاسية النصـــية" الـــتى يدعو إليها أولئك الأنثروبولوجيون الذين افتتنوا مؤخرا بالعملية التأويلية للتفسير الـــثقافى فى المجال وبصنع الواقع (من جديد) من خلال التدوين الإثنوجرافى(٧٢). وهو ناقد قاس لما عمده جيرتس (Geertz 1987: 90) على نحو لطيف باسم "مرض اليوميات"، لأن الانعكاسية الأصيلة لا تـــنتج بالانخـــراط فى "تأملات حول العمل الميدانى" **بعد الحدث** Post Festum على طريقة رابينوف (Rabinow 1977)؛ كما أنها لا تتطلب استخدام ضمير المتكلم للتأكيد على التقمص، و"الاختلاف" **(الإرجاء** différance) أو تطويـــر النصـــوص التى تضع الملاحظ الفرد فى فعل الملاحظة. "إنها بالأحرى تتحقق بإخضاع **موقع** الملاحظ للتحليل النقدى نفسه الذى يخضع له الموضوع المبنى بين أيدينا" (Barnard 1990 75 :)(٧٣). وليســـت، كمـــا يـــــزعم رابينـــوف(162 :1977)، "شبكات الدلالة "الفيبرية هى ما يفصل

الإثـــنوجرافى عـــن ابن البلد، بل شرطهما الاجتماعى، أى: مسافتهما الاختلافية غن الضرورة المحايثة للعالم موضع الفحص

(Bourdieu 1990a : 14). ليس ما يجب الكشف عنه هو اللاوعى الفردى للباحث بل اللاوعى الابستمولوجى لتخصصه: "ما [يجب] عمله ليس [هو] أن نلغى هذه المسافة سحريا عن طريق مشاركة زائفة بدائية النزعة بل هو تشييء هذه المسافة التشييئية والشروط الاجتماعية التى تجعلها ممكنة، مثل خارجية الملاحظ، وتقنيات التشييء التى يستخدمها، إلى آخره"(Bourdieu 1990a : 14،الترجمة معدلة)[٧٤].

مـــن هنا فإن إصرار بورديو الذى يشبه الوسواس الأوحد على العودة الانعكاسية ليس تعبيرا عن نوع من "الحس بالشرف" الابستمولوجى لكنه مبدأ يؤدى إلى بناء الموضوعات العلمية على نحو مختلف. إذ إنـــه يساعد على إنتاج موضوعات لا يكون قد جرى فيها دون قصد إسقاط علاقة المحلل بالموضوع، ولا تعـــانى من التزييف الذى يدخله ما وصفه، متبعا جون أوستن، باسم "المغالطة المدرسية" (Bourdieu 1990e). ويوضـــح بورديو ذلك فى مناقشة للانتقال من "القاعدة" إلى "الاستراتيجية" الذى يميز بين آرائه، وآراء بنيوية ليفى ـــ شتراوس[٧٥]:

إن التغـــير فى نظرية الممارسة الذى يثيره التأمل النظرى فى وجهة النظر النظرية، وفى وجهة الـــنظر العملية، وفى اختلافاتهما العميقة، ليس تأمليًا خالصًا: إذا يصاحبه تغير حاد فى عمليات البحث العملية ومكاسب علمية ملموسة تماماً. فمثلاً يجد المرء نفسه مدفوعا إلى إيلاء الاهتمام إلـــى خصائص الممارسة الطقسية التى تميل النزعة المنطقية البنيوية إلى تنحيتها جانبًا أو إلى معاملـــتها علـــى أنهـــا اختلالات لا معنى لها لحساب الجبر الأسطورى، إلى إيلاء الاهتمام إلى الوقائع المتعددة المعنى، غير المحددة أو غير المعينة، ناهيك عن التناقضات الجزئية والضبابية التى تتخلل النسق برمته وتعلل مرونته، وانفتاحه. وباختصار كل ما يجعله "عمليا" وبذلك موجها للاســـتجابة بـــأقل تكلفـــة (خصوصـــا بالنســـبة للبحث المنطقى) للاحتياجات الطارئة للوجود والممارسة العاديين. (384 : 1990 e).

هـــذه الـــنقطة تســـتحق الـــتمهل عندها، لأن هذا التحول فى المنظور ـــ أى: إدخال نظرية فى الممارســـة النظرية، فى قلب نظرية الممارسة ـــ هو الذى أتاح اكتشاف بورديو منطق الممارسة، مثلما دفعـــته إلى تأمل السمة النوعية للمنطق النظرى أوجه الشذوذ الامبيريقية التى كان ذلك المنطق النظرى يظهـــرها بعناد فى مادته الميدانية (Bourdieu 1990a : 11 - 14) هنا ندور دورة كاملة ونرى كيف أن فهم بورديـــو للانعكاســـية يشكل جزءا متكاملا من مفهومه لتفسير النظرية والبحث. فعن طريق الكدح لكى يحـــل، امبيريقـــيا، وحتى أصغر التفاصيل، كل التناظرات والتعارضات التى تكون بنية نشأة الكون لدى القبيليـــن اضطر بورديو إلى تنظير الاختلافات بين المنطق المجرد والمنطق العملى[٧٦]. وعلى العكس، فلأنـــه كـــان يتأمل نظريا باستمرار فى ممارسته الخاصة كأنثروبولوجى، استطاع أن يتعرف على عدم التناغم بينهما ويلتقطه.

إذا كانت الانعكاسية هى ما يحدث مثل هذا الاختلاف الإدراكى الدال، فى مقابل الاختلاف البلاغى أو الوجـــودى، فـــى القـــيام بالاستقصاء الاجتماعى، فلماذا لا تجرى ممارستها بشكل أوسع؟ يشير بورديو إلى أن المصـــادر الحقيقية للمقاومة تجاهها ليست ابستمولوجية بقدر ما هى اجتماعية[٧٧]. فالانعكاسية السوسيولوجية تثير المصـــاعب علـــى الفـــور لأنها تمثل هجوماً مباشراً على الحس المقدس بالفردية الأثير جداً لدينا نحن الغربيين، وخصوصًا على إدراك الذات الكاريزمى لدى المثقفين الذين يحبون أن يعتقدوا أنهم غير محددين، "طافين بحرية"، ومتمتعيـــن بـــنوع مـــن النعمة الرمزية[٧٨]. والانعكاسية ـــ بالنسبة لبورديو ـــ هى على وجه الدقة ما يمكننا من الإفـــلات مـــن مثل هذا الوهم عن طريق كشف الاجتماعى فى قلب الفردى، كشف اللاشخصى تحت ماهو حميم، كشـــف العـــام المدفون عميقا داخل أشد الأشياء خصوصية[٧٩]. وهكذا، فإنه حين يمتنع عن دخول لعبة الاعتراف الحمـــيمى، مشـــيرا بدلا من ذلك إلى الخصائص العامة لخبراته الاجتماعية التى أسهمت بالقدر الأكبر فى تشـــكيله(Bourdieu 1988a: xxvi; & Belou, Part 2, Section 7) فإنه لا يفعل سوى أن يطبق على نفسه مبدأ

سوسيولوجياه (Bourdieu 1989a : 449) الذى طبقا له يكون:

الأشخاص، فى أشد حالاتهم شخصية، تشخصا من الناحية الجوهرية للمقتضيات المنقوشة فعليا أو احتماليا فى بنية المجال أو، بالأدق، فى الموقع الذى يحتلونه داخل هذا المجال.

لا يشعر بورديو بالحاجة إلى البوح بخصوصيات مدوية لكى يشرح نفسه سوسيولوجيا، لأن ما يحدث له ليس فريداً فى نوعه: بل إنه مرتبط بمسار اجتماعى. ومرة أخرى، يدفع كل شيء بالمرء إلى الاعتقاد بأن انشغال بورديو بالانعكاسية يجد جذوره، كما يمكن أن تتنبأ نظريته ذاتها فى مساره الاجتماعى والأكاديمى ويعبر عن شروط تأسيس هابيتوسه العلمى المبكر. إنه، أولا، نتاج للتفاوت البنيوى بين هابيتوسه الأولى (الطبقى)، والهابيتوس المطلوب للتكامل السلس فى المجال الأكاديمى الفرنسى لأعوام الخمسينات. إن دخول بورديو عالم المثقفين بوصفه شخصًا غريبًا وسيء التكيف قد وضع مسافة محددة بينه وبين أوهام أولئك الأساتذة الذين تمر "الرؤية الملكية" للعالم الاجتماعى بالنسبة لهم دون أن يلاحظوها لأنها هى رؤية طبقتهم الأصلية(٨٠). العامل الرئيسى الثانى هو حرب التحرير الجزائرية: فقد كان من المستحيل تقريبا، فى الظروف المفزعة التى خلقتها الجهود المنهجية للعسكريين الفرنسيين لإخماد القومية الجزائرية، ألا يتساءل المرء باستمرار بشأن الامتياز الغريب للأكاديمى الذى ينسحب من العالم لكى يلاحظه والذى يزعم الانفصال عن الموضوعات التى يدرسها. فحتى نشاط التدريس الحميد عادة لايمكن، فى هذا السياق ـ إلا أن يكتسب بعدا سياسيا مشحونا بدرجة عالية كان يتطلب ارتدادا تحليليا إلى المحلل وممارسته.(٨١) ثالثا، إن هذا الميل إلى الانعكاسية المعرفية قد يكون جزئيا نتاج تحول بورديو من الفلسفة إلى العلم الاجتماعى، وهوتحول لم يتم دون خسائر (بالنسبة للمكانة الجامعية وصورته عن نفسه)(٨٢) ومن ثم كان يمكنه أن يشجع التساؤل حول ممارسة المرء والتأمل فى وضع العالم الاجتماعى ووضع الفيلسوف.

لكن تفسير "ذوق" بورديو بشأن الانعكاسية بمجرد الإشارة إلى هابيتوسه سيكون أمرا أحادى الجانب؛ فعلى غرار مفهومه للنظرية والبحث، فإن استعداده المؤسس اجتماعيا لإضفاء الإشكالية على النظرة السوسيولوجية قد وجد فى المجال الثقافى الفرنسىلأعوام الخمسينيات والستينيات بيئة مواتية لتحققه. ويتصل بهذا الأمر عدد من العوامل: وجود نماذج حية عظيمة للمهنة الثقافية ـ وأبرزها النموذجان اللذان يجسدهما ليفى ـ شتراوس، وسارتر ـ والحس بالطموح الثقافى والثقة فى النفس اللذين يبعثهما التخرج من مدرسة المعلمين العليا.Ecole normale Supérieure حين كانت مكانة المدرسة فى ذروتها تقريبا؛ والتركز غير العادى لرأس المال العلمى فى باريس خلال فترة إعادة بناء أكاديمية شاملة (فى أعقاب الانهيار أثناء الحرب) والتوسع غير المسبوق للعلوم الاجتماعية، وانضمام بورديو المبكر إلى معهد فريد فى توجهه متعدد التخصصات وفى انفتاحه على التيارات الثقافية الأجنبية، وكذلك الحماية التى قدمتها "الرعاية" التى نالها ممن ربما كانوا يمثلون الثلاثى الأبرز منزلة بين العلماء الاجتماعيين الفرنسيين لحقبة ما بعد الحرب، وهم ليفى ـ شتراوس، وبروديل، وآرون (الذى كان مساعده بورديو على وشك العودة بتعجل من الجزائر).(٨٣)

والنتيجة، أن انشغال بورديو بالانعكاسية، مثله مثل نظريته الاجتماعية، ليس متمحورا حول الذات أو الكلمة بل يرتكز جوهريا على، ويتوجه صوبا، إلى الممارسة العلمية. وهو لا ينعقد حول الشخص الفردى للسوسيولوجى فى حميميته المميزة، بل حول تسلسل الأفعال والعمليات التى يؤديها باعتبارها جزءًا من عمله وحول اللاوعى الجمعى المنقوش فيها. وأبعد ما تكون عن تشجيع النرجسية والأنانية، فإن الانعكاسية المعرفية تدعو المثقفين للتعرف على، الحتميات النوعية التى تخضع لها أعمق أفكارهم والعمل على تحييدها، وتطرح مفهوما لمهنة البحث يستهدف تدعيم وسائل أمانه الابستمولوجية .

٧- العقل، والأخلاق، والسياسة.

كذلــك فإن للانعكاسية المعرفية فائدة أخرى: فهي تفتح إمكانية التغلب على التعارض بين النسبية العدمــية لــ "التفكيك" ما بعد الحداثي الذي يدعو إليه ديريدا، والإطلالية العلموية للعقلانية "الحداثية" التي يدافــع عنها هابرماس. لأنها تسمح لنا بإضفاء التاريخية على العقل دون تذويبه، بإقامة عقلانية تاريخية توفــق التفكــيك مع الكلية، توفق العقل مع النسبية، بإرساء عملياتهما على أساس البنيات الموضوعية ــ ولــو أنهــا معطاة تاريخيا ــ للمجال العلمي. فمن ناحية، يؤمن بورديو، مثل هابرماس، بإمكانية الحقيقة العلمية واستحسانها، وهو ــ في هذا ــ حداثي على نحو جياش[٨٤]. لكنه يصر ــ ضد منظر فرانكفورت ــ علــى أن مشــروع إرساء العقل على بنيات الوعي أو اللغة عبر ــ التاريخية يشارك في وهم متعال يجب على العلوم التاريخية أن تخلص نفسها منه.ومن ناحية أخرى، يتفق بورديو مع ديريدا وفوكوه على وجــوب تفكيك المعرفة، على أن المقولات هي اشتقاقات اجتماعية مشروطة وأدوات للسلطة (الرمزية) تملــك فعالــية تأسيســية، علــى أن بنيات الخطاب حول العالم الاجتماعي عادة ما تكون بناءات مسبقة اجتماعية مشحونة سياسيا. العلم في الحقيقة ــ وكما رأى جرامشي جيدا[٨٥] ــ هو نشاط سياسي بامتياز. لكــنه ليس بسبب ذلك مجرد سياسة؛ وبذلك يكون عاجزا عن إنتاج حقائق صالحة بشكل عام.إذ إن دمج سياسة العلم (المعرفة) بسياسة المجتمع (السلطة) يعني إجراء محاكمة مقتضبة للاستقلال الذاتي المؤسس تاريخيا للمجال العلمي وإلقاء طفل السوسيولوجيا مع ماء استحمام الوضعية[٨٦] هنا يفترق بورديو مع ما بعــد البنيوية: إذ يجادل بأن التفكيك إذا فكك نفسه، فسوف يكتشف شروط إمكانه التاريخية. ومن ثم يرى أنه هو نفسه يفترض سلفا معايير للحقيقة والحوار العقلي متجذرة في البنية الاجتماعية للعالم الثقافي.

العقــل ــ في رأي بورديو إذن ــ هو نتاج تاريخي لكنه نتاج شديد التناقض من حيث أن بإمكانه "الهــروب" من التاريخ (أي من الخصوصية) في شروط معينة يجب (إعادة) إنتاجها باستمرار بالعمل بشكل ملموس تماما لتأمين **الأسس المؤسسية للتفكير العقلاني** وبعيدا عن تحدي العلم، فإن تحليله لتوليد مجــالات الإنتاج الثقافي وأدائه يهدف إلى إرساء العقلانية العلمية في التاريخ، أي: في العلاقات المنتجة للمعــرفة المتشــيئة فــي شبكة المواقع، و "المكتسبة للطابع الذاتي" في الاستعدادات واللذين يكونان معا المجال العلمي بوصفه ابتكارًا اجتماعيًّا فريد تاريخيا:

لابد لنا، بتوصيل الاختزال التاريخي النزعة إلى نتيجته المنطقية،أن نبحث عن مصادر العقل ليس فــي "ملكــة" إنسانية، أي، في طبيعة، بل في ذات تاريخ تلك الأكوان الاجتماعية المصغرة الخاصة التي يتصــارع فــيها الفاعلون، باسم الكلي، من أجل الاحتكار المشروع للكلي، وفي المأسسة المتزايدة للغة حوارية تدين بخصائصها التي تبدو داخلية للشروط الاجتماعية لتولدها واستخدامها. : Bourdieu 1990 e) 389).

إن مقولــة الانعكاسية لدى بورديو تتعارض، ليس مع "العلموية الحداثية" كما يزعم لاش (Lash 1990، بــل مع المفاهيم الوضعية للعلم الاجتماعي. ومن الأمور الجوهرية لهذه الأخيرة الفصل المحكم بين الحقيقة والقيمة (Giddens 1970). إلا أن المعرفة الامبيريقية، بالنسبة لمؤلف التميز، ليست متنافرة مع اكتشــاف أهداف أخلاقية والسعي إليها كما يود لنا أن نعتقد أتباع نوع أو آخر من أنواع الوضعية. وفي توافــق مــع مشروع دوركهايم (Filloux 1970, Bellah, 1973,Lacroix 1981)، فإن بورديو منشغل بعمق بالمغــزى الأخلاقي والسياسي للسوسيولوجيا. وعلى الرغم من أن عمله لا يمكن اختزاله إلى ذلك، فإنه ينقل رسالة أخلاقية على مستويين.

أولا، مــن وجهــة نظر الفرد، فإنها تقدم أدوات لتمييز مناطق الضرورة ومناطق الحرية، ومــن ثــم لتحديات الفضاءات المفتوحة للفعل الأخلاقي. يجادل بورديو (1989a:47) بأن الفاعلين طالما ظلوا يتصرفون على أساس ذاتية هي التمثيل الداخلي دون توسط للموضوعية، فإنهم لا يمكن إلا أن يظلوا "الذوات الظاهرية للأفعال التي تكون ذاتها هي البنية ". وعلى النقيض، كلما زاد وعيهم

بالاجتماعى فى داخلهم عن طريق التملك الانعكاسى لمقولات فكرهم وفعلهم، قل احتمال أن تحركهم الخارجية التى تسكنهم. ويمكن أن نرى فى التحليل الاجتماعى نظيرا جماعيا للتحليل النفسى: فمثلما يمكن أن يحررنا العلاج بالكلام فى التحليل النفسى من اللاوعى الفردى الذى يدفع ممارستنا أو يقيدها، فإن التحليل الاجتماعى يمكن أن يساعدنا على كشف اللاوعى الاجتماعى الكامن فى المؤسسات والمزروع عميقا فى داخلنا كذلك. وبينما يشارك عمل بورديو كل (ما بعد) البنيويات فى رفضها للكوجيتو الديكارتى (Schmidt 1985)، فإنه يختلف معها فى أنه يحاول إتاحة البزوغ التاريخى لشىء يشبه ذاتا عقلانية عن طريق التطبيق الانعكاسى لمعرفة علمية ــ اجتماعية.(٨٧)

كذلك يكمن البعد الأخلاقى للسوسيولوجيا الانعكاسية فيما يمكن أن نسميه وظيفتها السبينوزية. فمهمة السوسيولوجى، فى نظر بورديو، هى نزع طبيعية ونزع قدرية العالم الاجتماعى، أى: تدمير الأساطير التى تكسو ممارسة السلطة وتأييد السيطرة.(٨٨) لكن فضح الزيف لايتم بهدف معاقبة الآخرين وغرس الإحساس بالذنب (٨٩) فمهمة السوسيولوجيا هى، على العكس تماما، " جعل السلوكات **ضرورية**، تخليصها من الاعتباطية بواسطة إعادة تأسيس عالم القيود التى تحددها، دون أن تبررها" (Bourdieu 1989q : 1143).

فى إظهاره للروابط التى يدركها بين سوسيولوجيا علمية وبناء أخلاقيات يومية، "على نطاق صغير"، ينضم بورديو إلى آلان وولف(Alan Wolfe 1989q, 1989b) وريتشارد ماكسويل براون (Richard Maxwell Brown 1990) فى وضعه البعد الأخلاقى الذى لا مفر منه للعلم الاجتماعى فى موضع الصدارة. لكنه لايزعم، كما يفعل وولف، أن السوسيولوجيا يمكنها أن تقدم الفلسفة الأخلاقية التشغيلية للمجتمعات المتقدمة. لأن هذا سوف يعادل إعادة السوسيولوجى إلى الدور التنبؤى لـ "لاهوتى الدين المدنى " للحداثة لدى السان سيمونيين.(٩٠) فبالنسبة لبورديو، يمكن للسوسيولوجيا أن تخبرنا بالشروط التى يكون دور الفاعل الأخلاقى ممكنا فيها وبكيفية فرضه مؤسسيا، وليس بما يجب أن يكون مساره(٩١).

يفهم بورديو السوسيولوجيا على أنها **علم سياسى على نحو بارز** من حيث أنه يهتم محوريًا بها، ويشتبك فى أحبولة استراتيجيات وآليات السيطرة الرمزية(٩٢). إذ لا يمكن للعلم الاجتماعى، نتيجة لطبيعة موضوعه نفسها ولوضعية ممارسيه فى القطاع الخاضع من مجال السلطة، أن يكون محايدًا، أو منفصلًا، أو لا ــ سياسيًا. ولن يبلغ أبدًا الوضع "اللا ــ خلافى" للعلوم الطبيعية. والبرهان هو اللقاءات الدائمة التى يقوم بها مع أشكال المقاومة والرقابة (الداخلية بقدر لا يقل عن كونها خارجية) التى تهدد بالانتقاص من استقلاله الذاتى والتى لاتعرفها إلى حد كبير القطاعات الأكثر تقدما من البيولوجيا أو الفيزياء بالنسبة لبورديو (1975d : 101)،

لا يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك لأن موضوع الرهان فى الصراع من أجل السلطة العلمية فى مجال العلوم الاجتماعية، أى من أجل السلطة لإنتاج، وفرض، وغرس التمثيل المشروع للعالم الاجتماعى، هو أحد رهانات الصراع بين الطبقات فى المجال السياسى. وينتج عن هذا أن المواقع فى الصراع الداخلى لا يمكنها أن تصل إلى درجة الاستقلال عن المواقع فى الصراعات الخارجية التى يمكن ملاحظتها فى مجال العلوم الطبيعية. إن فكرة علم محايد هى خرافة، وخرافة مغرضة، تمكن المرء أن يمرر على هيئة علم شكلاً جرى تحييده وتخفيفه من التمثيل السائد للعالم الاجتماعى يكون فعالا بوجه خاص من الناحية الرمزية لأنه قابل جزئيا لإساءة الإدراك. وعن طريق كشف الآليات الاجتماعية التى تضمن الحفاظ على النظام القائم والتى ترتكز فعاليتها الرمزية الخاصة على إساءة إدراك منطقها وتأثيراتها، ينحاز العلم الاجتماعى بالضرورة فى الصراعات السياسية.

(الترجمة معدلة والتشديد من عندنا)

المأزق النوعى للعلم الاجتماعى هو أن التقدم باتجاه المزيد من الاستقلال الذاتى لا يتضمن تقدما باتجـاه الحياد السياسى. وكلما زادت سلبية ـ كدرع ضد أشكال التضليل والسيطرة الرمزية التى تمنعنا روتينيا من أن نصبح فاعلين سياسيين أصيليين[٩٣].

وكما يبين القسم الأخير من ورشة عمل شيكاجو (الجزء ٢، القسم ٢)، لا يشارك بورديو القدرية للعـالم الاجـتماعى التى ينسبها إليه من يقرأون فى عمله نزعة وظيفية مفرطة وعقيمة سياسيا. فرؤيته ليست رؤية نيتشوية "لكون من الوظيفية المطلقة" (Rancière 1984 : 34) حيث "[يشارك] كل تفصيل دقيق للفعل الاجتماعى فى مخطط واسع للاضطهاد" (Elster 1990 : 89 – 90, 113). إذ لا يعتقد بورديو، مثلما يفعـل موسـكا وباريتو، "المنظران النخبويان" للمدرسة الإيطالية، أن العالم الاجتماعى منقسم على نحو باطنى وإلى الأبد إلى كتل صخرية من الحاكمين والمحكومين، من النخبة واللانخبة. ويرجع هذا قبل كل شـىء إلـى أن المجتمعات المتقدمة ليست كونا موحدًا بل كيانات متمايزة، مكتسبة جزئيًا للطابع الكلى ومكونـة مـن مـنظومة مـن المجـالات المتقاطعة لكنها ذاتية ـ التنظيم على نحو متزايد، ولكل منها مسيطروه وخاضعوه. بالإضافة إلى ذلك، يجرى، فى كل مجال، تحدى المراتبية بشكل مستمر، كما يمكن تحـدى الأسـس نفسـها من أبطالها التى تشكل الشبكة التحتية لبنية المجال. ولا يستبعد الحضور الكلى للسيطرة إمكانية المفرطة النسبية. ومع زيادة تمايز مجال القوة، ومع زيادة تعقيد تقسيم عمل السيطرة (Bourdieu 1989a : 533 - 59)، وانخراط المزيد من الفاعلين فيه، لكل واحد منهم مصالحة النوعية، ومع استحضار الكلى فى المزيد من المجالات الفرعية التى تكون فضاء اللعب للطبقة المسيطرة (فى السياسة، وفـى الديـن، وفـى العلم، وحتى فى الاقتصاد، مع الوزن المتزايد للتعليل القانونى فى الإدارة اليومية والتوجيه الاستراتيجى للهيئات)، تتزايد فرص دفع العقل إلى الإمام.

ثانـيا، لا يعـتقد بورديـو أن العالم الاجتماعى يطيع قوانين لا تتغير. ولا يريد المشاركة فى "أطروحة اللاجدوى"، هذا الشكل من البلاغة المحافظة (والراديكالية أحيانا) التى تؤكد أنه ما من فعل جماعى يستحق عناء القيام به لأنه سيثبت أنه عاجز عن إصلاح اللامساواة الحالية. وعلى الرغم مـن أن بورديـو يصور العالم الاجتماعى على أنه مبنين بدرجة عالية، فإنه يختلف مع فكرة أنه يـتطور "طـبقا لقوانيـن محايثة، تكـون الأفعـال الإنسـانية عاجزة بشكل محـرك عن تعديلها" (Hirschman 1991 : 72). فالقوانين الاجتماعية، بالنسبة له، هى انتظامات مرتبطة زمانيًا ومكانيًا تظـل صـالحة طالمـا سـمح للشروط المؤسسية التى تقوم عليها بالبقاء. وهى لا تعبر عما أشار إليه دوركهـايم على أنه "ضرورات لا يمكن اجتنابها" بل بالأحرى إلى روابط تاريخية يمكن فى العادة فكها سياسيا، بشرط أن يكتسب المرء المعرفة الضرورية بجذورها الاجتماعية.

أما المهمة Beruf السياسية الخاصة ببورديو (1980b : 18) كسوسيولوجى فتبدو متواضعة:

> **هدفى هو المساهمة فى منع الناس من أن يكون باستطاعتهم التفوه بكل أنواع الهراء حول العالم الاجـتماعى. قـال شـونبرج يومًـا أنـه ألف الموسيقى حتى لا يعود بإمكان الناس أن يكتبوا الموسـيقى. وأنـا أكتب حتى لا يعود باستطاعة الناس، وفى مقدمتهم أولئك المخولين بالكلام، المتحدثيـن الرسـميين، أن ينـتجوا، بصـدد العالم الاجتماعى، الضوضاء التى لها كل مظاهر الموسيقى.**

لاشك أن أبلغ مشاركة سياسية لبورديو تتمثل فى الحقيقة فى كتاباته، خصوصًا تلك الكتابات عن التعلـيم، والـثقافة، والمثقفيـن لكنه لم يصبح بسبب ذلك خاملا فى ميدان السياسة الرسمية. وبينما ظل بورديـو بثـبات على يسار الطيف السياسى الفرنسى. (فى دراسته المسحية عن "المثقفين الفرنسيين من سارتر إلى الأيديولوجيا الرخوة"، يكتب جورج روس [George Ross 1991 : 248, n.82] أن "من المألوف أن تجد السوسيولوجيين ذوى الميول اليسارية فى باريس هذه الأيام يتحسرون على أن "بورديو هو كل ما تبقى لنا")[٩٥]، فإن مواقفه غير معروفة تقريبا خارج وطنه لأن طريقة تدخله فى الحلبة السياسية مختلفة عن طريقة المثقفين الفرنسيين. فهى شحيحة، حرون، وهادئة نسبيًا (فهو، مثلاً، نادرا ما يوقع العرائض،

بالمقارنة مع الشخصيات الثقافية الأخرى الرئيسية ـــ والثانوية) [٩٦]. وأفضل ما يميزها هو التوليفة القلقة بعـض الشـيء للالتزام العميق مع عدم الثقة العقلانية فى الارتباطات التنظيمية (فهو لا ينتمى إلى أى جماعـة، أو حزب، أو اتحاد سياسى رسمى) والقائمة على فكرة أن العلماء، لكى يكونوا فعالين سياسيًا، يجب أولا أن يشكلوا مجموعة متآلفة مستقلة ذاتيا وذاتية ـــ التنظيم.

وفـى الحقـيقة، فإن ثوابت موقف بورديو السياسى تقوم على أساس فهمه السوسيولوجى للتكون الـتاريخى للمثقفيـن بوصفهم حاملين لشكل خاضع من رأس المال (Bourdieu 1989d; see also Pinto 1984b, & Charles 1990). وهـذه الثوابت هى، أولا: رفض للاستعراضات الإجبارية "للالتزام" [٩٧] التى يمكـن علـى نحو متناقض أن تؤدى إلى امتثالية للا ـــ امتثالية تميل إلى نسف الاستقلال، وثانيا: إرادة إعمـال كفـاءة علمـية بالمعنى الصحيح فى خدمة قضايا سياسية. وهكذا، فى الخمسينات، فى مدرسة المعلمين العليا، انضم بورديو إلى المقاومة للرقابة التى كان الحزب الشيوعى يمارسها على الحياة الثقافية بـتعاون مـتحمس من جانب عديدين أصبحوا فيما بعد مناهضين متأججين للشيوعية [٩٨]. وفى بداية عقد الســتيات، فى الجزائر، ونتيجة لعدم رضاه عن الاستنكارات والنصائح الأخلاقية، قام بدراسات مسحية وعمـل ميدانى فى قلب منطقة الحرب، ناقلاً فى تفصيل مسهب بعـــض أشد أشكال القمع الاستعمارى وحشــية، مــثل "مراكز إعادة التجميع" التى حللها فى (نزع الجذور، Le déracinement Bourdieu and Sayad 1964). وتضـم كـتاباته فى هذه الفترة كلا من الأعمال المدرسية ذات النغمة السياسية القوية [٩٩] والمداخلات الخارجية بدرجة أكبر، مثل مقال "ثورة فى الثورة" (Bourdieu 1961) الذى حذر فيه سلفا من التأثيرات الاجتماعية غير المقصودة والمخاطر المستقبلية لحرب التحرير.

وخــلال ١٩٦٨ كــان بورديو نشيطا مرة أخرى قبل الانتفاضة وفى أثنائها، متحدثا فى جامعات عديدة بدعوة من المجموعات الطلابية، رغم أن كتاب **الوارثين** (ونشر أصلا عام ١٩٦٤ Bourdieu & Passeron 1979, تضـمن هجومًـا مباشـرا على أطروحات **الاتحاد القومى للطلبة الفرنسيين** UNEF، الاتحاد الطلابى الرئيسى، الذى كان يصور أعضاؤه على أنهم "طبقة اجتماعية" موحدة بإخفاء الاختلافات الداخلـية المرتبطة بالأصول الطبقية والنوع [١٠٠]. وخلال السبعينات، وسابحا ضد المد الذى جرف عددا كبـيرا من المثقفين الشيوعيين السابقين فى الخمسينات والماويين فى السبعينات إلى سخط محافظ صريح بدرجـة أو بأخـرى، إسـتمر بورديـو فى تأكيد مواقف تقدمية، بعيدًا عن أضواء وسائل الإعلام وعن الموضــات التى كانت تحكم الوسط الصحفى (مثلا، ما أطلق عليه اسم الفلاسفة الجدد بقيادة جلوكسمان، وبرنار ـــ أنرى ليفى وفينكلكروات). كذلك اختار ألا يشارك فى التظاهرات شبه ـــ الطقسية التى حشدت عـددا مـن المثقفين البارزيـن حول سارتر الذى كان عجوزا عندئذ، مفضلا وسائل عمل أقل تباهيا. وبوصـفه معارضًـا عنيدًا للأحزاب المحافظة التى حكمت البلاد حتى عام ١٩٨١، أصبح بورديو ناقدًا يســاريا بــناء لــلادارة الاشتراكية فى أعقاب إنتخاب ميتران. وبعد عودة اليسار إلى الحكم بعد فاصل "الـتعايش" خلال فترة ١٩٨٦ ـــ ١٩٨٨، تدخل بشكل أكثر مباشرة فى عدد من الموضوعات التى تدخل ضمن نطاق كفاءته: مثل التعليم، والتليفزيون، والدعاية [١٠١].

وعـبر السـنين، كــان بورديـو منخرطا كذلك بشكل متقطع فى النضالات ضد العنصرية مع مجموعــة SOS -Racisme ، دون أن ينضـم إليها رسميًا رغم ذلك. ومؤخرا، أدار دراسة واسعة الـنطاق حـول المعانــاة الاجتماعــية، كان هدفها هو محاصرة المؤسسات التى تفرض التطبيع والرقابة على المطالب الاجتماعية (انظر القسم ٢، الفصل ٢). والشيء المميز لموقف الانفصال والانخـراط النقدى لديه (إذا استحضرنا الصيغة الثنائية الشهيرة لإلياس [Elias 1987a]) هو العمل الذى نظمه بورديو مع ميشيل فوكوه لصالح بولندا للاحتجاج على رد الفعل الوديع لحكومة فرنسا الاشــتراكية علــى انقــلاب ياروزيلسكى العسكرى فى ديسمبر ١٩٨١، وهو عمل يمثل إحدى محاولاتــه الــنادرة لإقامة صلة عضوية بين المثقفين وأكثر النقابات الفرنسية ابتكارية، أى نقابة CFDT

[الكونفيدرالية الفرنسية الديمقراطية للعمال]، التى استمر فى التعاون معها(١٠٢).

أما أشد أفعال بورديو السياسية إصرارًا، على الرغم من أنها أقلها ظهورًا، فهى تلك التى قام بها ضد ما يدركه على أنه الشرور الخفية للعالم الثقافى، وبالأخص النفوذ المتزايد للصحفيين والدارسين الذين يستخدمون الصحافة باعتبارها وسيلة لاكتساب سلطة فى المجال الثقافى لا يمكنهم الحصول عليها بطريقة أخرى (Bourdieu 1988a: especially 256 – 70, 8, 1980b). وربما كان هذا أكبر اختلاف بينه وبين سارتر أو فوكوه: فبينما استخدام الأخيران رأسمالهما الثقافى أساسا فى السياسة الأوسع للمجتمع، صوب بورديو ترسانته النقدية أولا وقبل كل شيء إلى أشكال الاستبداد ــ بالمعنى الباسكالى ــ التى تهدد المجال الثقافى ذاته. وعلى طريقة كارل كراوس (P. 212, note 175)، حارب أولئك المثقفين الذين يقومون بدور حصان طروادة للتبعية فى عالمهم ذاته.

بالنسبة لـبورديو، يجـد المثقف الأصيل تعريفه فى استقلاله عن السلطات الزمنية، عن تدخل السـلطة الاقتصادية والسياسية. هذا الاستقلال الذاتى يؤكد نفسه فى وجود مواقع مؤسسية الطابع للحوار المنظم. ومجلة **ليبر : المجلة الأوربية لعرض الكتب** Liber هى أحد تلك المواقع التى عاون بورديو فى خلقهـا(١٠٣). ولأنها قد جرى تصورها على أنها أداة جماعية للنزال ضد النزعة الإقليمية والخصوصية الثقافية، فإن هدف **ليبر** هو تطوير فضاء يستطيع فيه الفنانون والعلماء السجال طبقا لمعاييرهم الخاصة، هو "كسر الحلقات الصغيرة للإعجاب المتبادل التى هى منبع الكثير من الأمجاد القومية، وكذلك على نحو متناقض، منبع التبادل العالمى للمناظرات الزائفة لكتبة المقالات"، وكذلك تحرير الأفكار من الصراعات حـول المكانة والنفوذ المهنيين المحليين(١٠٤). وفى ذهن بورديو، فإن الغرض من **ليبر** هو تسهيل تشكيل "مـثقف جمعـى" أوربى قادر على التصرف بوصفه سلطة رمزية موازنة باتساع القارة. وبالمثل، فإن **وقـائع البحث فى العلوم الاجتماعية** Actes de la recherche en sciences socialeS، المجلة التى أسسها ويحررها بورديو منذ عام ١٩٧٥، تنتهج خطاً سياسياً وعلمياً يمكن وصفه بأنه نوع من الحركية العلمية لصالح البحث عبر ــ التخصصى، متيقظة لتضميناتها ومسئوليتها السياسية ــ الاجتماعية، لكنها مستقلة تمامـا عـن أى جـدول أعمـال سياسـى رسمى. وتعمل المجلة على طريقة المثقف كما عـرفه بورديـو : مستقل لكنه ملتزم؛ منخرط لكنه ليس خاضعًا لأى معيار "للأرثوذكسية" السياسية(١٠٥).

وتـزداد أهمية التطوير النشط لتلك المواقع المؤسسية للحوار العقلانى على ضوء التهديدات غير المسبوقة التى يواجهها المنتجون الرمزيون اليوم (Bourdieu 1989d). وتتضمن هذه التهديدات الانتهاكات المتزايدة للدولة وتغلغل المصالح الاقتصادية داخل عالم الفن والعلم؛ وتدعيم البيروقراطيات الضخمة التى تديـر صناعات التليفزيون، والصحافة، والراديو، مكونة مؤسسة ثقافية مستقلة تفرض معاييرها الخاصة للانـتاج والاسـتهلاك؛ والميل إلى تجريد المثقفين من قدرتهم على تقييم أنفسهم، وإحلال معايير صحفية بدلا من ذلك تقوم على رواج الموضوع، وسهولة القراءة، والجدة. هذه الضغوط تدفع المنتجين الثقافيين باتجاه خيار قسرى بين أن يصبح الواحد منهم" خبيرا، أى مثقفا فى خدمة المسيطرين" أو أن يظل" منتجا صـغيرا مسـتقلا من الطراز القديم، يجد رمـزه فى الأسـتاذ الذى يحاضر فى برجه العاجى" (in Bourdieu & Wacquant 1991: 31). وللإفـلات من هذا الاختيار القاتل، يدعو بورديو إلى خلـق نوع جديد من التدخل: هو **المثقف الجمعى**، يتيح لمنتجى المعرفة التأثير فى السياسة بوصفهم ذواتا مستقلة ذاتيا بتأكيدهم أولا لاستقلالهم كجماعة.

طـوال الوقت، إمتنع بورديو عن ذكر قيمه الخاصة. لكن بإمكان المرء العثور فى المقدمات والتأبيـنات التى كتبها لآخرين على إقرار بأنواع الرهانات التى تحفزه. فمن الصعب ألا نتبين، فى ملاحظاته حول الموت المأساوى لموريس هالبفاخس (سلفه فى شغل كرسى السوسيولوجيا فى الكوليج

دوفرانس) فى معسكر إبادة نازى، ضربا من رسم الصورة ــ الذاتية بالوساطة حين يكتب قائلا:

إعلم جيداً أن الفضائل الأكاديمية ليست أثيرة هذه الأيام وأن من السهولة بمكان السخرية من الإلهام البورجوازى الصغير على نحو مبتذل، والاشتراكى ــ الديمقراطى بشكل غامض، الذى يبعثه أى مشروع يهدف إلى أن يبنى، ضد كل أشكال النزعة الخصوصية، نزعة إنسانية علمية ترفض تمزيق الوجود إلى مجالين، الأول مكرس لتدقيقات العلم، والآخر مكرس لعواطف السياسة، وتجهد لوضع أسلحة العقل فى خدمة قناعات الأريحية.

(Bourdieu 1987m : 166 - 67)

إن أى شخص تعامل مع بورديو، ولو بشكل عابر، سيحس على الفور، حين يجده يمتدح هالبفاخس لمحافظته بإخلاص على "موقف ثقافى يؤدى إلى إدراك عمل الباحث على أنه مهمة نضالية [tâche militante] (وبالعكس)"، وحين يتحدث عن "الإرادة الشاملة" لدى هذا الأخير" لتطوير سياسة للعقل العلمى، أولا وقبل كل شىء داخل النظام النوعى لانجازها، عالم الجامعة"، تقوم على "رؤية نقدية للمؤسسة"، سيحس أنه يكشف بعضا من القيم التى يكن لها إعزازا عميقا(١٠٦). وهذا يوحى، فى الختام، بأن سوسيولوجيا بورديو يمكن أيضا قراءتها على أنها سياسة Politique بالمعنى الذى يعطيه لهذا المصطلح: أى محاولة لتغيير أسس الرؤية التى بواسطتها نبنى، ومن ثم يمكن عقلانيا وإنسانيا أن نصوغ، السوسيولوجيا، والمجتمع، وأنفسنا، فى النهاية.

الهوامش :

---

(١) راجع الملحق ٣ للوقوف على عيّنة واسعة من النقاشات الحديثة لسوسيولوجيا بورديو. وقد أصبحت كتب العرض أو الكتب النقدية المكرسة لعمل بورديو متاحة الآن فى الفرنسية Snyders 1976, Accardo 1983, Collectif 'Révoltes Logiques' 1948, Caillé 1987, & Ansart 1990, بين آخرين. والألمانية (تحت الطبع Eder 1989, Bohn 1990, Gebauer & Wulff,)، والإسبانية (Sanchez de Horcàjo 1979)، واليابانية (Yamamoto 1988)، والسويدية (Broady 1990)والانجليزية (Harker, Mahar, & Wilkes 1990; Robbins 1991; Calhoun, Lipuma, & Moishe1992; ويجرى إعداد عدة مجلدات أخرى بالإنجليزية) وخلال العامين الماضيين، عقدت مؤتمرات بين ــ تخصصية حول عمل بورديو فى الولايات المتحدة، واليابان، والمكسيك، وألمانيا. ويعطى Broady & Person 1989 دلائل قياس ــ ببليوجرافى على القراءة المتزايدة لبورديو فى أمريكا تبين انعطافا ملحوظا نحو نهاية الثمانينات. وللوقوف على أمثلة على تأثير بورديو فى التخصصات المختلفة، راجع Ringer 1991, Rébérioux 1988, & Chartier 1988 b بالنسبة للتاريخ الفكرى، والاجتماعى، والثقافى على الترتيب؛ وراجع Hanks 1990, Woolard 1985, & Corson 1991 بالنسبة للغويات الأنثروبولوجية؛ و Ortner 1984, & Rosaldo 1989 بالنسبة للأنثروبولوجيا ؛ و Bon & Schemeil 1980, & Duby 1986 بالنسبة للعالم السياسى، Schatzki 1987, Derrida 1990, & Dreyfus 1991 بالنسبة للفلسفة؛ Gamboni 1983 a & 1989, Shusterman 1989, & Bürger 1990 بالنسبة لعلم الجمال؛ و Terdiman 19885, & Viala 1988 بالنسبة لنظرية الأدب.

(٢) ألف بورديو نحو ٢٥ كتابا و ٢٦٠ مقالا تقريبا (ليس من بينها الترجمات والمجموعات فى دستة من اللغات الأجنبية من المجرية، والعربية، واليابانية، إلى الفنلندية، والهولندية، والصربو ــ كرواتية). والقائمة الببليوجرافية فى نهاية هذا الكتاب تضم مختارات من منشوراته الرئيسية بتركيز خاص على تلك المتاحة بالانجليزية.

(٣) راجع : Giddens 1984, Alexander 1988, Sztompka 1991: 5-27, Sewell 1992, & Brubaker and Waquant (تحت الطبع) حول مشكلة البنية / دور الفاعل، و Collins 1981 b & 1987, and Alexander et .al. 1987

حول معضلة التحليل المصغر ـ المكبر (ميكرو ـ ماكرو). ولأسباب ستتضح فيما يلى، يكون من الخطأ ضم بورديو إلى المنادين بـ"نظرية البنينة"، مثلما يفعل (101 : 1989) M nch ، و (393 : 1990) Wiely. فنظرية البنينة، كما يؤكد واضعها (Giddens 1990a : 310)، مهتمة بشكل محورى بموضوعات الأنطولوجيا الاجتماعية وصياغة المفاهيم؛ بينما كان الدافع وراء النقلات النظرية لبورديو على الدوام هو الرغبة فى الاشتباك مع موضوعات امبيريقية جديدة، ولم يبد اهتمام كبير بتطوير مخطط مفهومى. بالإضافة إلى ذلك، تسبق نظرية الممارسة لدى بورديو نظرية البنينة لدى جيدينز (1979, 1984) بما لا يقل عن عقد من الزمن، وتجد جذورها فى منظومة مختلفة من الأسئلة الفلسفية (رغم أن جيدينز تشبث مؤخراً [1986 a] بالتعارض بين الموضوعية والذاتية الذى يمثل ذروة مشروع بورديو). ولصياغة مكثفة لجدل الهابيتوس والمجال، أو الموقع والاستعدادات، الذى يسعى عن طريقه بورديو لإلغاء معضلات الميكرو/ماكرو، والبنية / دور الفاعل، راجع بورديو 1980d 1981c. ويناقش بعض الاختلافات والتشابهات بين جيدينز وبورديو

Karp 1986 : 132 34, Miller and Branson 1987, Coenen 1989, Harker et al. 1990, & Sewell 1992.

(٤) بين أبرز من يستخدمون مقولة "الرأسمال الثقافى" فى أمريكا وبريطانيا، يمكن إدراج Alvin Gouldner (1979), Randall Collins (1979 & 1987), Cookson and Persell (1985a), Ivan Szelenyi (1988,) Martin & Szelenyi 1987), Paul DiMaggio (1982), Mike Featherstone (1987 a & b), and John Urry (1990). وللمزيد من الأمثلة الحديثة راجع

Eyerman, Svenson & Soderqvist 1987, Lareau 1987, Lamb 1989, Farkas et al. 1990, Katsilis & Rubinson 1990, Beisel 1990, and Di Magio 1991a.

انظر Lamont & Lareau 1988 للوقوف على مسح جزئى.

(٥) يمكن العثور على مسح أكثر تفضيلا وتدقيقا فى

(٦) "السوسيولوجيا هى فن التفكير فى أشياء مختلفة ظاهريا على أنها متشابهة فى بيئتها وأدائها ونقل ما ثبت حول موضوع مبنى، المجال الدينى مثلاً، إلى سلسلة كاملة من الموضوعات الجديدة، المجال الفنى أو السياسى، إلى آخره" (Bourdieu 1982 a : 40 J 41).

(٧) تجد مارى دوجلاس (163 : 1981) Mary Douglas أن "أكثر ما يثير الاهتمام لدى بورديو يكمن فى منهجه". ويستنتج تحليل برودى (Broady 1990) المستفيض لعمل بورديو أنه لا يقدم نظرية "عامة" فى المجتمع بل لابد من فهمه أولا باعتباره نظرية فى تشكل المعرفة السيوسيولوجية مناظرة، فى فضاء العلوم الاجتماعية، لتقاليد الابستمولوجيا التاريخية (المرتبطة بأسماء باشلار، وكانجيليم وكافيييس) فى فلسفة العلوم الطبيعية والرياضيات وتاريخها.

(٨) كما يعبر روجرز بروبيكر (Rogers Brubaker 1989a: 23): "يمكن للمرء أن يقرأ بورديو بأعظم استفادة بأن يعامل المفاهيم، والقضايا، والنظريات المطروحة فى عمله ليس، بالدرجة الأولى، على أنها حاملة لخصائص منطقية وموضوعات لعمليات منطقية، بل على اعتبارها محددات لعادات ذهنية معينة أو لمنظومات من العادات. وكلما زادت عمومية وتجريد المفهوم أو القضية، زادت أهمية قراءته على هذا النحو الذى يربطه بالاستعداد.

(٩) يبرز هاركر وآخرون (Harker et al. 1990) وفيرفيك (Vervaeck 1989) كيف يتطور فكر بورديو فى شكل لولبى.

(١٠) مثلاً، ضمن الإطار العلائقى الواسع نفسه، المرتكز على التفرقة المحورية التى وضعت عام ١٩٦٦ بين "الشرط الطبقى والموقع الطبقى" (Bourdieu 1966)، يمكن للمرء إدراك تطور ملحوظ من المفاهيم المبكرة إلى المفاهيم المتأخرة حول الطبقة بوصفها بناءً تاريخيا يجد جذوره فى الفضاء الاجتماعى (Bourdieu 1984a, 1985a, 1985b, 1987b, 1991d) (وراجع Eder 1989 لمناقشة ذلك). وغالبا، فإن التحويرات الضئيلة أو التى

تبدو تجميلية فى الألفاظ (من المصلحة إلى **التوهم**، من الطبقة المسيطرة إلى مجال السلطة، من رأس المال الثقافى إلى رأس مال المعلومات، أو، مؤخرا ، من الهابيتوس إلى النزوع Conatus) تشير إلى تحسينات وتغييرات تحليلية مهمة.

(١١) تجد مقولة "الموضوعية المزدوجة" للمجتمع تطويرها الأكمل فى Bourdieu 1990a (الفصل ٩، "موضوعية الذاتى") و1984a (الخاتمة)، و1978d .

(١٢) "لا يمكن للعلم الاجتماعى أن "يتناول الحقائق الاجتماعية بوصفها أشياء"، طبقا لوصية دوركهايم، دون أن يفقد كل ما تدين به لحقيقة أنها موضوعات للمعرفة أو للإدراك (حتى لو كان مجرد إساءة - إدراك) ضمن موضوعية الوجود الاجتماعى نفسه" (Bourdieu 1990a: 135 ، ترجمتى؛ راجع كذلك Bourdieu 1989e & 1987 : 5).

(١٣) هذا هو تعريف "التشكيل الاجتماعى" الذى أورده عام ١٩٧٠ بورديو وباسرون (5 : 1977 ، ترجمتى) فى **إعادة الإنتاج**.

(١٤) يوضح بورديو، وشامبوريدون، وباسرون (34 - 329 : Bourdieu, Chamboreden & Passeron (1973أن ماركس، ودروكهايم، وفيبر يتفقون، فيما وراء الاختلافات التى تفصل بين نظرياتهم عن النسق الاجتماعى، فى نظرياتهم حول المعرفة السوسيولوجية. فجمعيهم يتفقون، بوجه خاص، على "مبدأ عدم - الوعى" الذى يقضى، ضد "وهم الشفافية" الذى يميل إليه كل أعضاء المجتمع عفويا، بأن الحياة الاجتماعية تفسرها أسباب لا يمكن اختزالها إلى الأفكار والمقاصد الفردية. ويشرح بورديو قائلا أنه "إذا كانت السوسيولوجيا بوصفها علما موضوعيا ممكنة" فذلك لأن "الذوات لا تملك مجمل معنى سلوكها كمعلومة مباشرة أمام الوعى وتضم أفعالها على الدوام معنى أكثر مما تعرف هذه الذوات أو ترغب" (Bourdieu et al. 1965: 18 ، ترجمتى).

(١٥) تجرى مناقشة "المغالطة المدرسية" التى تكمن فى قلب ابستمولوجيا البنيوية فى Bourdieu 1990a: 30 41, 1990e ، وفيما يلى، القسم ٢، فصل١.

(١٦) وبصياغة مختلفة فإن: "المعرفة بالعالم الاجتماعى لابد أن تضع فى اعتبارها معرفة عملية بهذا العالم تسبقها فى الوجود يجب ألا تخفق فى إدراجها فى موضوعها حتى إذا كان يجب، كمرحلة أولى، أن تتأسس ضد التمثيلات الجزئية والمتحيزة التى تقدمها هذه المعرفة العملية" (Bourdieu 1984a : 467 ، ترجمتى).

(١٧) يعرف بيرجر ولوكمان (Berger and Luckmann 1966 : 48) البنية الاجتماعية، بشكل نمطى، على أنها "المحصلة الكلية للتنميطات [المقبولة اجتماعيا] وللمنظومات المتواترة للتفاعل التى تتأسس بواسطتها". ويدافع بلامر (Blumer 1969) عن مفهوم مشابه بتعريفه للمجتمع على أنه "تفاعل رمزى". مثلما يفعل جارفينكل حين يؤكد أن "الترتيبات الاجتماعية المنظمة **تتكون** من مناهج مختلفة لتحقيق قابلية الحساب للطرق التنظيمية لوضع معين وذلك كمهمة منسقة" (33 : 1967 ، التشديد من جانبى).

(١٨) إذا جمعنا بين تعبيرين مشهورين لدينيس رونج (Dennis Wrong 1961) وهارولد جارفينكل (Harold Garfinkel 1967).

(١٩) فى الأنثروبولوجيا، تبلورت هذه التعارضات خلال الستينات والسبعينات فى التضاد الاستقطابى بين الأنثروبولجيا الرمزية جيرتز، وشنايدر، وفيكتور تيرنر، وساهلينز) وبنيوية ليفى - شتراوس (ليتش ، ونيدهام، ومارى دوجلاس) من ناحية، وبين الايكولوجيا الثقافية (فايدا، ورابوبورت، ومارفين هاريس) والمقاربات الاقتصادية - السياسية والبنيوية الماركسية (إرِيك فولف، وموريس بلوخ، ومايسوه، وجودولييه، وجوناثان فريدمان وجون ناش) من ناحية ثانية. ويظهر تلخيص شيرى أورتنر (Sherry Ortner, 1984) لـ"السجالات اللاذعة" فى الستينيات بين الأنثروبولوجيين تشابهات مدهشة مع تلك السجالات التى تصيب بانتظام أنصار النوعين الموضوعى والذاتى من الإيديولوجيا (مثلا، منظرى المنظومة والتفاعليين الرمزيين، أو الإيكولوجيين الانسانيين وأنصار التفكيك ما بعد الحداثى فى النظرية الحضرية): "بينما اعتبر الايكولوجيون الثقافيون الأنثربولوجيين الرمزيين ذهنيين مشوشى العقل، منخرطين فى شطحات تفسير ذاتية غير علمية وغير قابلة

للتحقق، اعتبر الأنثروبولوجيون الرمزيون أن الإيكولوجيا الثقافية منخرطة فى علموية عقيمة بلا عقل، تأخذ فى عد السعرات الحرارية وقياس معدل المطر، وتتجاهل عن عمد الحقيقة الوحيدة التى من المفترض أن الأنثروبولوجيا قد أسستها فى ذلك الحين: حقيقة أن الثقافة تتوسط فى كل سلوك إنسانى. وساد المجال الصراع المانوى بين "المادية" و"المثالية"، بين المقاربتين "الصلبة" و"الرخوة"، بين "العلوم emics" التفسيرية و"العلوم ethics"التوضيحية" (راجع ملحق بورديو [1987e] لمقالة أورتنر التى تقدم "نظرية ممارسة" ذات تعريف فضفاض بوصفها التغلب على هذا التعارض).

(٢٠) راجع العدد الخاص من مجلة Anthropologische Verkennungen عن عمل بورديو باعتباره علم ممارسة (Coenen 1989, Mortier 1989, Verboven 1989, Vervaeck 1989).

(٢١) حين سئل بورديو أن يصنف عمله (فى سياق محاضرة فى جامعة كاليفورنيا فى سان دييجو عام ١٩٨٦) اختار (14 :1989e) مصطلح "البنائية البنيوية" الذى أتبعه على الفور بالتحديد المضاد "البنيوية البنائية" لكى يؤكد التمفصل الجدلى للخطتين (الموضوعية والذاتية) فى نظريته. ويطلق أنسار (Ansart, 1990) على هذا الجانب مصطلح "البنيوية التكوينية" genetic structuralism مثلما يفعل هاركر، وماهار، أما ويلكس (Wilkes, 1990:3) فيطلق عليه اصطلاح "البنيوية التوليدية" generative structuralism.

(٢٢) دوركهايم (32 :1966)، يمكن أن نتذكر، كما طرح فى **قواعد المنهج السوسيولوجى** أن "السوسيولوجى يجب ...، سواء فى لحظة تحديد أهداف بحثه أو فى سياق توضيحات، أن ينبذ بحسم استخدام مفاهيم ناشئة من خارج العلم لاحتياجات غير علمية تماما. لابد أن يحرر نفسه من الأفكار المغلوطة التى تحكم عقل الإنسان العادى؛ لابد أن يطرح عنه، مرة وإلى الأبد، نير هذه المقولات الامبيريقية، التى صارت مستبدة نتيجة العادة المستمرة لزمن طويل".

(٢٣) من هنا، فإن رؤية بورديو للمجتمع لو بدت أحيانا قريبة من رؤية الإثنو - منهجية أو الأنثروبولوجيا الإدراكية كما يمارسها ستورتيفان Sturtevant أو جودينوف Godenough (راجع تحليل "أشكال التصنيف المدرسى" التى جرى تطويرها فى **نبالة الدولة** La noblesse d Etat)، فإنها تتميز عنهما بأنها ترسى المضامين والاستخدامات التمايزية للتصنيفات الاجتماعية على أساس موضوعية البنيات المادية، إلا أن هذه الفجوة بين بورديو وبين الإثنو - منهجية قد ضاقت على يد آرون شيكوريل Aron Cicourel (١٩٩٠) الذى، فى عمله الأخير عن عمليات التواصل، يضع فى الاعتبار التوزيع الكامن غير المتكافىء لرأس المال الثقافى. وللاطلاع على محاولة مثيرة للمزاوجة بين جارفينيكل وبورديو، بين الإثنو - منهجية ونظرية الهابيتوس، راجع دراسة آلان كولون (١١٩١) Alain Coulon "لممارسات الانتماء بين طلبة الجامعة".

(٢٤) للانصاف، فإن دوركهايم وموس قد أشارا، فى تحليلهما للفكر الصينى (الذى تابعه فيما بعد مارسيل جرانيه Marcel Granet) وفى القسم الختامى لمقالهما، إلى أن التولد الاجتماعى للأفكار يعمل فى تشكيلات أكثر تقدما من المجتمعات القبلية لاستراليا والقارة الأمريكية الشمالية. لكنهما لم يطبقا أطروحتهما الجسورة على مجتمعهما ذاته. أعنى، بالأخص، على فكرهما ذاته. وكما يشير بورديو (11 - 10 : 1982 a) فإن "مؤلف الأشكال البدائية للتصنيف لم يدرك أبدا التاريخ الاجتماعى لنظام المدارس الذى اقترحه فى (تطور الفكر التربوى) على أنه السوسيولوجيا التوليدية لمقولات فهم الأساتذة والتى قدم رغم ذلك كل أدواتها الضرورية".

وفى موضع آخر يكتب بورديو (1967a) أن "نظام المدارس هو أحد المواقع التى يتم فيها، فى المجتمعات المتمايزة، إنتاج أنساق التفكير، التى يبدو أنها المعادل الأكثر تعقيدًا لـ"الأشكال البدائية للتصنيف". وهذا هو السبب وراء اهتمام بورديو بالتعليم: فدراساته لنظام المدارس هى فصول فى سوسيولوجيا السلطة الرمزية معرفة على أنها سلطة فرض أنساق تصنيف تنتج تطبيع بنيات السيطرة وغرسها (راجع بوجه خاص بورديو 1989a، وبورديو وباسرون 1979 : الكتاب الأول).

(٢٥) بالنسبة لكورنيل (Cornell, 1983 : 153) ، يمهد بورديو الطريق أمام "سيكولوجيا اجتماعية واقعية".

(٢٦) كما يقول بورديو (35 234 : 1987g) فى تحليله للقانون فإن: "مخططات الإدراك والتقييم الكامنة فى جذر بنائنا للعالم الاجتماعى تنتج عن عمل جماعى تاريخى لكن على أساس بنيات العالم نفسها: بوصفها

بنيات مبنية تاريخيا، فإن مقولات الفكر لدينا تسهم فى إنتاج العالم، لكن فقط ضمن حدود تناظرها مع البنيات الموجودة سلفا" (الترجمة معدلة). وفى موضوع آخر، نجد أن أنساق التصنيف "ليست أدوات للمعرفة بقدر ما هى أدوات للسلطة، خاضعة للوظائف الاجتماعية وموجهة بوضوح بدرجة أو بأخرى إلى تلبية مصالح جماعة ما" (Bourdieu 1984 a : 477، الترجمة معدلة).

(٢٧) إن "اختزال ـ السيرورة" المميز للغات الأوربية (وفق ما يقول بنجامين لى وورف Benjamin Lee Whorf)، والتدعيم الذى يلقاه من فلسفات العلم الوضعية، يوضح لماذا "نشعر دائما بأننا مدفوعون لإقامة تمييزات مفهومية لا معنى لها على الاطلاق، مثل "الفرد والمجتمع"، مما يجعل "الفرد و"المجتمع" يبدوان وكأنهما شيئان منفصلان، مثل المناضد والكراسى، أو القدور والقلايات" (Elias 1978a : 113 ; also 1987 , Part 1). ويبدو أن الجذر المشترك لتشديد بورديو وإلياس على اللغة العادية بوصفها عقبة أمام التفكير السوسيولوجى هو كاسيرر، خصوصا تحليله لـ"تأثير اللغة على تطور الفكر العلمى" (Cassirer 1936).

(٢٨) تقول نزعة الفردية المنهجية (وهو اصطلاح صاغه الاقتصادى جوزيف شومبيتر Joseph Schumpeter)بأن كل الظواهر الاجتماعية يمكن مبدئيا شرحها بشكل صارم على أساس أهداف، ومعتقدات، وأفعال الأفراد. وعلى النقيض، فإن مذهب الكل Holism يجادل بأن الأنساق الاجتماعية لها خصائص ناشئة لا يمكن استخلاصها من خصائص أجزائها المكونة وأن الشرح الاجتماعى لابد أن يبدأ من المستوى النسقى. وتعتبر الموقفية المنهجية Methodological Situationalism الخصائص الناشئة عن التفاعل فى موقف بمثابة وحدة التحليل المحورية (Knorr Cetina 1981 : 7 - 15).

(٢٩) ينسب بورديو (1990a : 4; see also 1968b) إلى البنيوية فضل "إدخالها المنهج البنيوى إلى العلوم الاجتماعية، أو، بشكل أبسط، إدخالها نمط التفكير العلائقى الذى، بقطيعته مع نمط التفكير الجوهرى، يقودنا إلى تحديد خصائص كل عنصر بواسطة العلاقات التى توحده مع كل العناصر الأخرى فى نسق يستمد منه معناه ووظيفته" (الترجمة معدلة).

(٣٠) أوضح برتل أولمان Bertell Ollman (1976 : 14) أن "العلاقة هى الحد الأدنى غير القابل للاختزال بالنسبة لكل الوحدات فى مفهوم ماركس عن الواقع. وهذا فى الحقيقة هو جوهر ما نلقاه فى فهم الماركسية، التى ليس موضوعها هو المجتمع ببساطة بل المجتمع المدرك "علائقيا". وقد قدم الفيلسوف اليابانى و.هيروماتسو W. Hiromatsu قراءة" منهجية وكاسيررية تماما لماركس تؤكد على ذلك (راجع الحوار بين بورديو، وهيروماتسو وإيمامورا Imamura [1991]) . وللوقوف على عينة من التقاليد البنيوية المتصلة من ماركس إلى ليفى ـ شتراوس راجع: De George and De George 1972.

(٣١) بورديو (1987g : 248) . هكذا فإن ما يسميه صامويلسون Samuelson باسم: "تأثيرات التكوين" وبودون Boudon باسم: "التأثيرات ضد ـ الحدسية" (وهما اسمان لتحديد عواقب الفعل غير المقصودة) هما فى الحقيقة تأثيرات بنيوية للمجالات يمكن ويجب كشف منطقها النوعى امبيريقيا فى كل حالة معينة. ولتوضيح كيف يحدد تشكل المجالات التأثيرات النهائية للقوى والتغيرات الخارجية (خصوصا التغيرات المورفولوجية)، راجع بورديو 1987f , 1987i , 1988a ، وبورديو ودى سان مارتان 1982، بالنسبة للمجال الفنى، ومجال الجامعة، ومجال مدارس النخبة، والمجال الدينى على الترتيب. ومن أجل المزيد من الأمثلة التاريخية راجع Charles 1990, Fabiani 1989, Viala 1985 .

(٣٢) لاحظ أن مجال السلطة (انظر بورديو 1989 a بورديو و فاكان 1991) لا يقع على المستوى نفسه مع المجالات الأخرى: (الأدبى، الاقتصادى، العلمى، مجال بيروقراطية الدولة، إلخ) حيث أنه يشملها جزئيا. ويجب التفكير فيه بالأحرى بوصفه نوعا من "الميتا ـ مجال" له عدد من الخصائص الناشئة والنوعية.

(٣٣) الهابيتوس "يعبر أولا عن نتيجة عمل منظم، بمعنى قريب من معنى كلمات مثل البنية؛ كذلك فإنه يشير إلى نمط وجود، إلى حالة معتادة (للجسم خصوصاً) وبالأخص، إلى استعداد، ميل، نزوع، أو توجه" (بورديو 1977 a : 214) .

(٣٤) يفسر مورتير Mortier (1989) عمل بورديو على أنه إعادة تعريف للإشكالية البنيوية بطريقة منشغلة ـ بالفعل، مما يؤدى إلى علم ممارسة يعمم نظرية أفعال الكلام لتشمل السلوك الطقسى.

(٣٥) "الجسد موجود فى العالم الاجتماعى لكن العالم الاجتماعى موجود فى الجسد" (بورديو 38 : 1982a). قارن مع ميرلو ـ بونتى (401 : 1962): "الداخل والخارج لاينفصلان بكاملهما. فالعالم فى الداخل بكامله وأنا بكاملى خارج نفسى". ومن هذا المنظور، نجد أن مشروع بورديو، على الرغم من ذلك، هو النقيض الكامل لمشروع السوسيولوجيا التفسيرية كما عرفها ريكور (158 : Ricoeur 1977): "إن مهمة السوسيولوجيا التفسيرية هى إرساء.. "الموضوعية" على أرضية الطبقة قبل ـ الموضوعية للخبرة بين ـ الذوات وتوضيح كيف أن الاستقلال الذاتى للموضوعات التى تتعامل معها السوسيولوجيا ينبع من هذه الدائرة قبل ـ الموضوعية". وبالنسبة لبورديو، لابد للسوسيولوجيا أن تشمل الفنومنولوجيا ليس عن طريق إزاحتها جانبًا، بل عن طريق إرساء ما بين ـ الذوات على أساس بنيات موضوعية تاريخية عن طريق التحليل التوليدى لتأسس الهابيتوس. وبمراكمة الاستشهادات من ميرلو ـ بونتى لتوضيح منطق الحس العملى، فإننى أود الإيحاء بأن بورديو هو وريثه السوسيولوجى، ولو أنه وريث يجدد بطرق لا تتمشى أحيانا مع كل من روح ونص عمل الفنومنولوجى. وبوجه خاص، يتجاوز بورديو الإدراك ذاتى النزعة للحس العملى ليتقصى التولد الاجتماعى لبنياته الموضوعية وشروط عمله.

(٣٦) "بوصفها ألفة الشخص الأساسية، اللا انعكاسية مع العالم، فإن العادة هى الشرط المسبق للتحديد القصدى لمختلف موضوعات المعرفة... وهى ليست "استجابات" مبرمجة ولا سلوكات روتينية: العادة هى الحساسية المتجسدة لعالم حساس، وفى هذا الصدد فإنها تتيح مجالا من الإمكانات السلوكية فى الخبرة" (Ostrow 1990: 10).

(٣٧) يمكن أيضاً توضيح هذا الوجود ـ المشترك الفورى والتفاهم المتبادل للجسم والعالم بمثال المطرقة الشهير الذى قدمه هايدجر فى **الوجود والزمان**: فالاستخدام الكفء لمطرقة يفترض سلفا أكثر وكذلك أقل من الإدراك الواعى لأداتيتها، إنه يتضمن إجادة لوظيفتها النوعية بدون معرفة مفردة thematic ببنيتها. والتوضيحات الامبيريقية لتلك الإجادة العملية يقدمها بحث سودونوف (Sudonow 1978) الاثنو ـ منهجى فى منطق الارتجال فى الجاز، وتحليل لورد (Lord 1960) لتدريب **الجوسلار** (المنشد اليوجسلافى) على فنون الارتجال الشعرى، وأنثروبولوجيا ليف (Lave 1989) لاستخدامات الرياضيات فى الحياة اليومية، واثنوجرافيا فاكان 1989a: 47) (62 لاكتساب تقنية الملاكمة.

(٣٨) "العادات هى ميراثنا فى مجال زمنى، ومن خلال أدائها يتجسد عيانيا كل من الماضى، والحاضر، والمستقبل" (Kestenbaum 1977:91).

(٣٩) لابد أن يحاذر المرء هنا كى لا يخلط بين مقولة ميرلو ـ بونتى للمجال، التى تشير فقط إلى ملعب الكرة (terrain بالفرنسية) وليس لها مكانة نظرية، وبين مفهوم بورديو (champ).

(٤٠) راجع "شيطان التناظر" (Bourdieu 1990b: 200-70) لجدال جياش ضد المنطق المفرط وضد السعى إلى تماسك أنثروبولوجى حيث لا يوجد. وكما جادل دون ليفين (Don Levine 1985:17) فإن، "تحمل الالتباس يمكن أن يكون مثمرا إذا لم يؤخذ مسوغًا للتفكير الصبيانى بل دعوة للتعامل بمسئولية مع موضوعات بالغة التعقيد".

(٤١) فى مواجهة أولئك الذين يشكون من أن مفاهيمه "غائمة" (مثلاً Joppke [1986]، والذين يرون أن الهابيتوس هو "وحش مفهومى يطبق عادة بطريقة غائمة ومجازية")، يمكن لبورديو أن يجيب، مع فتجنشتين (1980:653)، بأنه "إذا كان مفهوم ما يعتمد على منظومة حياة، فلابد إذن أن يوجد به قدر من عدم التحدد".

(٤٢) كذلك يوحى الثنائى المفهومى للهابيتوس والمجال بمخرج ممكن من أوجه عدم اليقين المتواترة وأوجه الضعف الداخلية فى "نظرية الدور" (Wacquant 1990b).

(٤٣) الفرق بين بورديو وهذه الأخيرة لا يكمن فيما إذا كان الفاعلون يقومون باختيارات، كما يتم الجدال أحيانا بالتقديم الفظ لمنظوره على أنه شكل ميكانيكى من البنيوية، كما يأسف فان باريس (Van Parijs)، أحد ممثلى

"الماركسية التحليلية". فبورديو لا ينفى أن الفاعلين يواجهون خيارات، ويقدمون مبادرات، ويصنعون قرارات. وما يجادل فيه هو أنهم يفعلون ذلك بالطريقة الواعية، المنهجية، والقصدية (الذهنية النزعة: باختصار) التى يطرحها منظرو الاختيار ـ العقلانى. وهو يصر على العكس على أن اتخاذ القرار القصدى أو اتباع القاعدة "ليس أبدًا سوى أمر متعجل يستهدف التغطية على حيودات الهابيتوس (Bourdieu 1972: 205).

(٤٤) وهكذا، فبالنسبة للاش وأورى (Lash & Urry 1987: 293)، نجد أن "زعم بورديو المحورى هو أننا لا نستهلك منتجات بل رموزا بقصد إقامة تمييزات "(التشديد لى؛ راجع كذلك إلستر Elster 1984a). وبطريقة بورديو على أنها تحليل "للمصلحة الذاتية والحسابات التى تتيح أفضل طريقة للبقاء رغم المنافسة على الموارد والجوائز" (التشديد لى).

(٤٥) ها هو ذا مثال واحد على هذا الاختزال النفعى: فطبقا لتفسير أورى وسيرينللى (Ory & Sirinelli 1986: 229) لـ الإنسان الأكاديمى، نجد أن بورديو "يستنتج أن الاستراتيجيات المهنية، وبشكل أوسع، المصالح خارج ـ الأخلاقية تسود على التعليلات العلمية والأخلاقية، فى إطار عالم من النزاعات تنيخ عليه التبادلات المتعددة للخدمات وشبكات السيطرة التى تكسو كل شىء". وثمة مثال آخر هو اختزال ويبلر (Wippler) لرأس المال الثقافى المتجسد إلى "نوع خاص من رأس المال البشرى" على طريقة بيكير Becker، مما يدمر فعليا منطق معمار بورديو النظرى.

(٤٦) راجع تحليل بورديو (1979d) لاستراتيجيات الشرف للوقوف على مثال امبيريقى. وهذا المفهوم لـ"استراتيجية بدون استراتيجى" ليس بعيداً عن مفهوم فوكوه (راجع Dreyfus & Rabinow 1983: 187)، إلا فى أن الأخير يفتقر إلى مفهوم الهابيتوس الاستعدادى ليربط البنيات الموضوعية التى يورثها التاريخ بالممارسات التاريخية للفاعلين، ومن ثم، يفتقر إلى آلية تفسر الانتظام الاجتماعى والمعنى الموضوعى للاستراتيجيات.

(٤٧) "الحقائق الاجتماعية الكلية "هى حقائق" تحرك فى بعض الحالات كل المجتمع ومؤسساته.. وفى حالات أخرى عدداً كبيرا جدا من المؤسسات "التى تتبع النظم القضائية، والدينية، والاقتصادية، والجمالية، والمورفولوجية (Mauss 1950c : 274 - 75). وهذا المفهوم مفيد فى إشارته إلى ضرورة نبذ مقاربات الملاحظة الضيقة، متصلبة التقسيم، لكنه يمكن أن يكون خطراً هو نفسه حين يدفع إلى نوع من "نزعة الكل" الفضفاضة المستخدمة بمثابة غطاء على الافتقار إلى البناء الصارم للموضوع.

(٤٨) يردد بورديو صدى تحذير أطلقه ميللز (Mills 1959 : 71 - 72) منذ نحو ثلاثين عاماً: "أولئك الواقعون فى قبضة الكبت المنهجى عادة ما يرفضون قول أى شىء عن المجتمع الحديث ما لم يمر من خلال الطاحونة الدقيقة الصغيرة للطقس الإحصائى".

(٤٩) بصرف النظر عن الاختلافات البدهية فى القاموس واللهجة، فإن هناك أوجه تشابه عديدة بين موقف بورديو ونقد النزعة المنهجية "من دارها" الذى قدمه ستانلى ليبرسون فى Stanley Lieberson (1984) Making it Count .

(٥٠) ويمضى بورديو (1989a - 10) ليقول: "إن أكثر التقنيات أولية لسوسيولوجيا العلم ستكون كافية للبرهنة على أن أوجه الشجب التى يتهم بها إثنو ـ منهجيون معينون السوسيولوجيين، الذين تتم ببساطة وبصورة خالصة المطابقة بينهم وبين طريقة واحدة لإدراك العلم الاجتماعى، سائدة دون شك فى المؤسسة الأمريكية، [أوجه الشجب هذه] ندين لقدرتها على الاستنفار إلى حقيقة أنها تمكن سوسيولوجيين عديدين من الرفض الانتفائى لأوجه قصور معينة فى تدريبهم. كما أنها تكشف كذلك أن احتقار عديد من المنهجيين لأى شىء يحيد بأدنى درجة عن المعايير الضيقة التى أقاموها بمثابة مقياس مطلق للصرامة عادة ما يفيد فى وضع قناع على التفاهة الروتينية لممارسة مفتقرة إلى الخيال وخالية فى كل الحالات تقريبا مما يمثل دون شك الشرط المسبق الحقيقى للصرامة الحقيقية: أعنى النقد الانعكاسى لتقنيات البحث وخطواته".

(٥١) مثلما هى الحال عادة فى مشروعات البحث واسعة النطاق فى الولايات المتحدة، حيث يتحول الطلبة الخريجون إلى الوحيدين الذين لهم أى اتصال مباشر بموضوع بحث الأساتذة الذين يعملون لديهم. وبالمقابل، فإن

بورديو، إلى يومنا هذا، يقوم بالكثير من الملاحظات الميدانية، وإجراء الحوارات، والتحليل التقنى الذى يدخل فى كتاباته ذاتها. والتقرير عن تنظيم الدراسة وتطبيقاتها الضخمة (من خلال عمليات المسح، والحوارات المعمقة، والاثنوجرافيا، والرجوع إلى الأرشيفات) عن مدارس النخبة التى قام بها هو ومعاونوه فى الستينات والثمانينات (Bourdieu 1989a: 331 - 51) يعطى فكرة جيدة جدا عن الترجمة العملية لمبدأ بورديو فى الانتباه المنهجى. وللوقوف على دراسة امبيريقية مثيرة جدا للاهتمام، عن العيوب الضخمة، التى تخلقها المسافة الاجتماعية بين المنهجيين (الكميين) والمحاورين، بين ما يظن الأولون أنه ينجز فى عملية مسح وما يفعله الأخيرون فعلا فى الميدان فى معهد المسح الفرنسى الرئيسى، راجع بينيف (Penef 1988)؛ وراجع ميرلييه (Merli 1983) لمثال آخر. وفى فرنسا قام Jean Michel Chapouli، و Dominique Merli، و Laurent Th venot، وAlain Desrosi res بتحليل نقدى لإنتاج الإحصاءات البيروقراطية من وجهة نظر متأثرة ببورديو.

(٥٢) يكتب كومت فى المجلد الأول لكتابه Cours de Philosophie Positive (ويستهل هذا الاستشهاد عمل بورديو **مهنة السوسيولوجى** Le m tier de sociologue) قائلا: "المنهج لا يصلح لدراسته منفصلا عن البحث الذى يستخدم فيه؛ ولو كان كذلك، فمثل هذه الدراسة هى دراسة ميته (tude morte)،عاجزة عن إخصاب الذهن الذى يكرس نفسه لها. وكل ما يمكن أن يقال عنها، حين تؤخذ بشكل مجرد، يختزل إلى عموميات يبلغ من غموضها ألا تستطيع التأثير على النظام العقلى". وهذا أيضا أحد تعاليم تأريخ جورج كانجيليم Georges Canguilhem للعلم الطبى، الذى مارس تأثيرا تكوينيا هاما على ابستمولوجيا بورديو. وفى الولايات المتحدة، دافع أبراهام كابلان (Abraham Kaplan 1964:12) عن موقف مماثل بتشديده على الفرق بين "المنطق المشيد" و"المنطق ـ أثناء ـ الفعل": "إن القوة المعيارية للمنطق [المشيد] لاتحسن بالضرورة المنطق ـ أثناء ـ الفعل". أولا، لأن المنطق المشيد يركز على ما لا يفعله العالم على حساب ما يقوم به فعلا؛ وثانيا، لأنه يميل إلى إضفاء الطابع المثالى، فى مقابل الوصف، على الممارسة العلمية.

(٥٣) إن جهد ريتزر (Ritzer 1990a) من أجل "تشفير الميتا ـ نظرية وتقويتها" (بوصفه بلوغ فهم أعمق للنظرية، وخلق نظرية جديدة، أو تطوير منظورات نظرية شامخة) يتقدم على نحو مميز فى استبعاد تام ومتعمد عن العالم الواقعى وعن هموم البحث. كذلك يختلف مفـهوم بورديو عن علاقـة النظرية والبحث أيضا عن مفهوم جيدينز (Giddens 1990a: 310 J 11; also 1989) الذى يصر على "الاستقلال الذاتى النسبى" للنظرية عن البحث ويدافع عن قمة العمل المفهومى والأنطولوجى فى ذاته. ويقدم ألكسندر (Alexander 1987a, 1990) دفاعا حارا آخر عن مركزية "الخطاب النظرى المعمم".

(٥٤) اليوم، تبدو المهنة السوسيولوجية منظمة فى الولايات المتحدة بحيث أن الاعتراف بأن المرء "منظر"، يبدو أنه تفويض فعلى له بأن لا يقوم بالبحث الامبيريقى وبأن يركز على كتابة أطروحات مليئة بالمصطلحات وعويصة تماما حول المفاهيم والنظريات الأخرى. وقد عبر سيتنشكومب (Stinchcombe 1986: 44-45) بصورة لاذعة عن العلاقة بين مستوى تجريد الخطاب، أو بعده عن ابتذالات العالم الواقعى، وبين المكانة المهنية (أو الأستاذية) للمنظر: "إن أكثر النظريات انفصالا عن الدم، والعرق، والدموع هى التى تتمتع بأرقى منزلة".

(٥٥) يضيف سيكا (Sica 1989:230): "افحص المجلات التى تحظى بأقصى تقدير بين أعضاء الطائفة وفى ذهنك الالتفات إلى أية مجموعات من الأفكار، التى يطلق عليها بشكل فضفاض لفظ "نظرية"، ترتبط، ولو بلاغيا، بمنظومات البيانات والمناهج الضرورية للحصول على نتائج محترمة.. معظم هذه المقالات إما أنها **لا نظرية بشكل صريح**.. أو أنها، وهذا أسوأ، **نظرية بشكل تجميلى** "التشديد لى". كذلك فإن راندل كوللينز (Randal Collins 1988: 494)،وهو مراقب مدقق آخر للمشهد السوسيولوجى الأمريكى، يقرر ذلك أن "هناك عداء ملحوظا بين ما يعد الجانب المنهجى ـ الكمى للمجال والجانب النظرى ـ الكيفى. وفضلا عن ذلك، يميل ممارسو هذا التخصص أو ذاك إلى الاستقرار فى شبكات ثقافية مختلفة، ومن ثم إلى إدانة موقع بعضهما غيابيا، دون أن يعرفوا الكثير عنه". كذلك يلاحظ كولمان (Coleman 1990b: Chap1) الهوة المستمرة والمتزايدة بين النظرية والبحث (رغم أن تشخيصه لجذورها مختلف تماما).

(٥٦) "يذكرنا ماكس فيبر بأن التطور الأعظم، فى فن الحرب، قد نشأ، ليس فى الابتكارات التقنية، بل فى التحولات فى التنظيم الاجتماعى للمحاربين، مثلما على سبيل المثال فى حالة ابتكار الكتيبة المقدونية. ويمكن

للمرء، متبعا الخط نفسه، عما إذا لم يكن لتحول فى التنظيم الاجتماعى للإنتاج والنقل العلميين، وبالأخص، فى أشكال التوصيل والتبادل التى ينفذ من خلالها الضبط المنطقى والامبيريقى، أن يكون قادرا على الإسهام فى تقدم العقل العلمى فى السوسيولوجيا، وذلك بقدر أقوى من تحسين تقنيات جديدة للقياس أو من التحذيرات التى لا تنتهى والنقاشات "قبل ـ الافتراضية" للابستمولوجيين والمنهجيين" (بورديو 1989f).

(٥٧) وبالمثل، بالنسبة لميللز (75 :1959)، فإن النظرية الكبرى والنزعة الامبريقية المجردة "يمكن فهمهما على أنهما تؤكدان أننا لانتعلم الكثير عن الإنسان والمجتمع ـ الأولى بالاستغلاق الشكلى والضبابى، والثانية بالبراعة الشكلية والفارغة".

(٥٨) والتى يؤكدها تقسيم عرض ميرتون (Merton 1968: Chaps. 485) إلى فصلين كأنهما صورة ـ مرآة، هما "أثر النظرية السوسيولوجية على البحث الامبيريقى" و"أثر البحث الامبيريقى على النظرية السوسيولوجية".

(٥٩) يلاحظ آلان سيكا (231 ,230 ,228 :1989) ما يلى بصدد الغياب الكامل للهموم النظرية بين الباحثين: "إن أولئك الذين يغازلون منافع البحث الروتينى لا يمكنهم تحمل تشتيت انتباههم بالتمهل أما التعقيد اللفظى. فلابد أن يحسنوا التصرف فى وقتهم وطاقتهم، ولهذا فإن التنظير الممل إذا لم يستطع مساعدتهم بشكل مستقيم على تحسين الكفاءة والإنتاجية، ولو بمقدار، فإنه إما أن يتم تخفيفه إلى شكل أكثر قابلية للتصرف فيه وإما أن يتم إلقاؤه برمته.. وبالنسبة للسوسيولوجى العادى الذى تحرج منذ بضع سنوات من الكلية ويسعى سعيا حثيثا إلى المِنح، فإن العلاقة بين النظرية (أو "الأفكار")، والمكونات الأخرى لطلب منحة ناجح ليست مزعجة جدا.. فالجميع يعرفون أن السؤال الأول، **الأول بين أقرانه** Primus inter Pares، هو كيفية الحصول على نقود من أجل البحث.. فى نهاية المطاف، فإن التقنية قابلة للبيع.. وغالبا لصالح البحث عن منحة، ما ننزع أحشاء أنفسنا".

وهذا واضح بوجه خاص فى قطاع من المجال السوسيولوجى مثل أبحاث الفقر (إنها رواسب فكرية حيث ما زالت نظريات ومقاربات انتفت قيمتها منذ زمن طويل فى المناطق الأكثر تقدما للمجال مثلا، "ثقافة الفقر"، والمفاهيم المعيارية للفعل، أو الانشغال الأخلاقى "بالباثولوجيا ـ الاجتماعية" ـ توجه البحث ووصفات السياسة، بقدر ما تظل باقية فى المراجع الجامعية التى تنتج على نطاق واسع) وسائدة بالنسبة للسلطة الأكاديمية (إذ إنها تستلزم تمويلاً ضخما وتكون مواتية بدرجة كبيرة للبيروقراطيات الأكاديمية: يشهد على ذلك الوباء الراهن لبرامج البحث حول " الطبقات التحتية الحضرية" التى تمولها مختلف المؤسسات البارزة).

(٦٠) "أى عمل علمى، مهما كانت نقطة انطلاقه، لا يمكن أن يصبح مقنعا تماما حتى يعبر الحد بين ما هو نظرى وما هو تجريبى" (Bachelard 1984: 3 4). وحول هذه النقطة، راجع أيضا (Quine 1969).

(٦١) "إذا كانت عمليات الممارسة تستحق ما تستحقه النظرية التى تؤسسها، فذلك لأن النظرية تدين بموقعها فى مراتبية العمليات لحقيقة أنها تجسد الأولوية المعرفية للعقل على الخبرة" (88 :1973 بورديو، وشامبوريدون، وباسرون).

(٦٢) (Brubaker 1989a). إن كون نظرية بورديو نتاج هابيتوس عملى نشيط، فاعل، يجعلها غير مناسبة بوجه خاص للقراءات التنظيرية أو الشروح المفهومية (وهذا فرق آخر بين "منهجه" وبين نظرية البنينة لدى جيـــدينز). وللوقوف عـــلى مثال آخر على كيف يمكن لذلك التفسير التنظيرى لعمل بورديو أن يشوهه، راجع (Wallace 1988)، الذى يتمكن من أن يقرأ فيه نظرية فى المعايير والعدوى النفسية، وانشغالا بجدل البنيات الاجتماعية والثقافية التى تدرك على أنها متغيرات سببية ـ توضيحية قابلة للانفصال على نحو مفرط فى الوضعية. وطابعها غير المتمحور حول الكلمة يوضح أيضا لماذا لم يظهر بورديو ذلك "الانشغال الوسواسى" بتحقيق معنى لا يحتمل اللبس فى مفاهيمه أو الاهتمام بالتحديد النوعى، والكمى، وبالتوضيح وهى الأمور المميزة لنظرية ميرتون عن المدى المتوسط (Sztompka 1986: 98 - 101).

(٦٣) من بينها، مزاعم جارفينكل والإثنو ـ منهجية، ومزاعم "الإثنوجرافيا بوصفها نصا" الشائعة فى الأنثروبولوجيا (,Maraus, Tyler, etc. Clifford)، ومزاعم تيارات فى "الدراسات الاجتماعية للعلم" يقودها ديفيد بلور وستيف وولجار (David Bloor & Steve Woolgar)، ودعاة السوسيولوجيا "مابعد الحداثية" أمثال بلات

وآشمور Platt & Ashmore، وآلفين جولدنر Alvin Gouldner، وبينيت بيرجر Bennett Berger، وأنتونى جيدنز Anthony Giddens، والفنومنولوجى النقدى جون أونيل John O Neill. أما مختلف معانى الانعكاسية واستخداماتها فى العلم، والفنون، والإنسانيات، فقد أوردها مالكوم آشمور Malcom Ashmore (1989: Chap2) فى "موسوعة الانعكاسية والمعرفة" (رغم أن الشكل "التجديدى" عن قصد و"الابتكارى الزاعق" [هكذا] الذى يضفيه على قائمته غالبا ما يجعل المفهوم أعوص بدلاً من أن يوضحه).

(٦٤) حول التفرقة بين الانعكاسية الباطنية والانعكاسية المرجعية فى الإثنو ـ منهجية، راجع العمل المهم لبولنر Pollner (1991)؛ راجع كذلك (82 :278 :Collins 1988).

(٦٥) " يميل العلم الاجتماعى إلى " الاختفاء" فى الوسط الذى يدور حوله هذا العلم ... [و] له تأثير بالغ القوة على نفس تأسيس ذلك الوسط "(Giddens 1987 : 197). وهذا المفهوم " للتأويل المزدوج" مشابه لطبعة معممة لمقولة بورديو حول" تأثير ـ النظرية".

(٦٦) ومؤخرا، جعل جيدنز (45 36 36 : 1990b، والاستشهاد السابق)الانعكاسية خاصية مميزة للحداثة. والانعكاسية هنا معرفة على أنها "حقيقة أن الممارسات الاجتماعية يجرى باستمرار فحصها وإصلاحها على ضوء المعلومات الواردة عن تلك الممارسات ذاتها ،وبذلك يتعدل طابعها تكوينيا.

(٦٧) " ستكون المهمة التاريخية لسوسيولوجيا انعكاسية ... هى تغيير السوسيولوجى، التغلغل بعمق فى حياته اليومية وعمله، مثرية إياهما بحساسيات جديدة، ورفع الوعى ـ الذاتى للسوسيولوجى إلى مستوى تاريخى جديد" (Goubiner 1970 : 489).

(٦٨) " تتطلب الانعكاسية " أنا" دون حاجة إلى اعتذارات " هكذا يقول بيرجر (1981: 220 q1, also 236 39.) "تمر جذور السوسيولوجيا من خلال السوسيولوجى بوصفه إنسانا كليا"، و"السؤال الذى لابد أن يواجهه، إذن ، ليس مجرد كيف يعمل بل كيف يحيا "، وفى هذا صدى جولدنر (489 : 1970). هذا التحول الوجودى، شبه ـ الخلاصى، يفسح المجال لنوع من الطائفية Communalism المعرفية حين يزعم جولدنر(494 : ibid) أننا يجب " أن نقر بصورة متزايدة بعمق قرابتنا مع أولئك الذين ندرسهم ... فكل الناس مشابهون من الناحية الأساسية لأولئك الذين نعترف عادة بهم بوصفهم (زملاء) مهنيين".

(٦٩) يحذر جولدنر (512 : 1970)" ليست فقط القوى الخارجية بالنسبة للحياة الذهنية بل كذلك تلك الداخلية بالنسبة لتنظيمها ذاته والكامنة فى ثقافتها الفرعية المميزة، هى ما يؤدى بها إلى خيانة التزاماتها" لكنه بدلا من الدعوة إلى تحليل لتلك العوامل "الداخلية" (ولو كانت معرفة بشكل فضفاض وضيق على أساس "الثقافة الفرعية")، ينتقل على الفور إلى جلد "الأكاديميين والجامعة" لكونهم "هم أنفسهم فاعلين نشيطين وراغبين فى نزع إنسانية هذا العالم الأكبر".

(٧٠) "إن عجز كل من الفلسفة والعلم الاجتماعى عن فهم الممارسة... يكمن فى حقيقة أنه، مثلما يضع العقل لدى كانط مبدأ أحكامه ليس فى ذاته بل فى طبيعة موضوعاته، فإنه التفكير المدرسى للممارسة يضع ضمن الممارســات العلاقة المدرسية بالممارسة (بورديو 5: 1983a). وفى خطاب حديث، يمضى بورديو (382 : 1990e) إلى حد طرح أن "ثمة نوع من عدم التوافق بين تفكيرنا المدرسى وبين هذا الشىء الغريب الذى تمثله الممارسة. وأن نطبق على الممارسة نمطا من التفكير يفترض سلفا أن نضع بين أقواس الضرورة العملية واستخدام أدوات تفكير مبنية ضد الممارسة... يعنى أن نمنع أنفسنا من فهم الممارسة بوصفها كذلك". ويمثل نظرية الفعل العقلانى (مثلا، Colema 1986; Elster 1984a) خلاصة هذه المغالطة الثقافية النزعة التى تُشيئ نماذجها مفرطة العقلانية للفعل و"تحقنها" فى عقول الفاعلين، وبذلك تعوق البحث فى العقلانية العملية الفعلية المحايثة لسلوكهم (Wacquant & Calhoun 1989: 43,53 - 54).

(٧١) ومن هنا أختلف مع سكوت لاش (Scott Lash 1990:259)، الذى يعتبر أن "انعكاسية بورديو يبدو أنها أقرب إلى هذا النوع".

(٧٢) طوال العقد المنصرم، يجادل هؤلاء الأنثروبولوجيون" ما بعد الحداثيين". بأن نقد الكولونيالية والتنظير بصدد حدود التمثيل (وخصوصا التفكيك) قد دمرا سلطة التقارير الاثنوجرافية وكشفا الاثنوجرافيات على أنها أداءات بلاغية، تمثيلات" مؤقتة بالضرورة، وتاريخية، وقابلة للجدل "تعتمد جاذبيتها واستحسانها، فى النهاية، على مواضعات أدبية (Clifford & Marcus 1986). وتشير الانعكاسية النصية إلى مقولة أن "النصوص لا تقرر ببساطة وشفافية نظاما مستقلا للواقع" لكنها هى ذاتها "منهكمة فى عمل بناء - الواقع" (Atkinson 1990:7 للوقوف على أمثلة، راجع):

Spencer 1989 for a Critical Survey, & Marcus & Cushman 1982, Clifford & Marcus 1986, Geerte 1987, Tyler 1987, & Van Maanen 1988.

(٧٣) يجادل بارنارد (1990 : 58, 71) بأن بورديو "قد أوضح كيف يمكن للانثوجرافيا أن تكون انعكاسية دون أن تكون نرجسية أو غير نقدية" وأنه يقدم "طريقا للخروج من الطريق المسدود الذى خلقه لأنفسهم الاثنوجرافيون ومنظرو الاثنوجرافيا ! !

(٧٤) تبدو الفجوة بين الانعكاسية المعرفية والانعكاسية النصية واضحة إذا قارنا الاستنتاجات الأساسية لعمل رابينو تأملات فى العمل الميدانى فى المغرب وعمل روزالدو الثقافة والحقيقة بتصدير بورديو لكتاب منطق الممارسة. فعودة رابينو إلى خبراته الميدانية تتمحور حول الذات فى تعامله مع الآخر وعلى البعد الأخلاقى المتضمن فى فعل اختراق كون ثقافى أجنبى. وهما، فى تشبثهما بالتفاعل بين الملاحظة والمشاركة، يبديان انشغالا مؤرقا بـ" الأصالة"، مما يؤدى إلى استنتاج أن "كل الحقائق الثقافية هى تفسيرات، وتفسيرات متعددة الأصوات، وهذا يصدق على كل من الأنثروبولوجى ومن يقدم له المعلومات". (Rabinow 1977: 151). وبالمثل، بالنسبة لروزالدو، فإن "المحللين الاجتماعيين يجب أن يستكشفوا من يدرسونهم من مواقع متعددة"، خصوصا حين ينتمى الأفراد "إلى جماعات متعددة، متداخلة.. وهكذا يصبح التحليل الاجتماعى شكلا علائقيا من الفهم ينخرط فيه كلا الطرفين بنشاط فى "تفسير الثقافات". أما بورديو فيرفض هذا الدمج بين تفسيرات الاثنوجرافى وتفسيرات ابن البلد، ولا تهمه "الأصالة". وبدلا من أن ينضم إلى روزالدو (Rosaldo 1989: 69) فى الصياح بالعبارة المبتذلة القائلة بأن "ما من مراقب برىء ولا كلى المعرفة"، فإن ما يريده هو التنظير لحدود المعرفة الأنثروبولوجية.

لا يضع رابينو فى اعتباره مطلقا التشويه المتضمن فى الانفصال بين قصده التأويلى والمشاغل العملية لمن يـــقدمون له المعلومات. وكشفه للعمل الميدانى بوصفه "عملية بناء بين الذوات لأنماط قبل - شـــعورية للتواصل" (Rabinow 1977: 155 يشير إلى أنه، مثل روزالدو، قد وقع فى الفخ المدرسى المتمثل فى رؤية الانثروبولوجى وابن البلد منخرطين سويا فى التفسير (وعلى الرغم من أن بعض مقاطع حكايته تظهر وعيا عابرا بأنهم "قد تمثلوه إدراكيا بوصفه رصيدا" فى استراتيجياتهم العملية الخاصة فإن رابينو [29 : 1977] يدرك من يقدمون إليه المعلومات على أنهم أساسا أصدقاء موجودين لمساعدته فى مهمة تأويلية).

(٧٥) لمقارنة مستبصرة لأنثروبولجيا بورديو وليفى - شتراوس ومفاهيمهما المتقابلة للممارسة الإنثوجرافية، راجع Barnard 1990. ولمقارنة بين بورديو وجيرتس Geertz، راجع Lee 1988 .

(٧٦) راجع العمل المستمر على هذا اللغز الامبيريقى لدى بورديو (1990a & , 158   1972, 1973d, 1977a: 96 : 200   275, especially the synoptic diagram on page 215).

(٧٧) تمنعنا اعتبارات الحيز من مناقشة التهم المضادة الكلاسيكية الثلاثة التى عادة ما تثار ضد إمكانية أو مرغوبية الانعكاسية: وهى النرجسية، واللاجدوى، والرجوع إلى ما لا نهاية regressio ad infinitum مما يؤدى إلى التناقض الذاتى، والإنانة solipsism، أو النسبية الادراكية الجذرية (Bloor 1976, Berger 1981: 222, Ashmore 1989, Wodgar 1988) وحقيقة أن أى ناقد لم يثر هذه التهم حتى الآن توحى بأن أيا منها لا ينطبق على بورديو بطريقة مستقيمة. والحقيقة، أن عروض الإنسان الأكاديمى، عمله الرئيسى حول الانعكاسية المعرفية ونموذجها، قد ضلت فى الاتجاه المعاكس بالضبط. فعادة ما تناول هذه العروض الموضوع الظاهرى للكتاب (الجامعة الفرنسية، أزمة مايو ١٩٦٨)، متجاهلة توضيحه المنهجى والنظرى الأعمق. كذلك يشكو الكثيرون من

أن الكتاب لايتضمن سوى القليل من المعلومات حول الخبرة الشخصية لمؤلفه فى الأكاديميا، أعنى، أن بورديو نرجسى بدرجة غير كافية. أما مسألة لاجدوى أو مجانية الانعكاسية فتعالج فى (بورديو وفاكان ١٩٨٩، وفى القسم ٢، فصل٦).

(٧٨) "بغرض البقاء سيدة ومالكة لنفسها وحقيقتها الخاصة، وغير راغبة فى أى حتمية بخلاف تحديداتها ذاتها (حتى لو سلمت بأن هذه التحديدات قد تكون لا واعية)، فإن النزعة الانسانية الساذجة المودعة فى كل شخص تعتبر اختزالا اجتماعيا أو "ماديا" أى محاولة لإثبات أن معنى أشد الأفعال شخصية وأشدها "شفافية" لا تنتمى إلى الذات التى تنجزها بل إلى النسق الكامل للعلاقات التى فيها ومن خلالها تنجز نفسها".

(Bourdieu, Chamboredon, & Passeron 1973: 32).

(٧٩) كما كتب دوركهايم (1965) فى **الأشكال الأولية للحياة الدينية**: "ليس صحيحا على الإطلاق أننا نصبح أكثر فردية كلما أصبحنا أكثر فردية... فالعنصر الجوهرى للشخصية هو جانبنا الاجتماعى".

(٨٠) يعترف بورديو (1991a: 15) بسهولة: "لم أكن أبدا عضوا سعيدا فى الجامعة ولم أعرف أبدا دهشة المنذور المسحور، حتى فى سنوات الاستهلال". راجع شهادة ديريدا عن ذلك فى Casanova 1990.

(٨١) فى عام ١٩٦٠ درس بورديو برنامجا حول "الثقافة الجزائرية" فى جامعة الجزائر. وقد اعتبر ذلك استفزازا من جانب السلطات وجماعات المستوطنين الذين كان بالنسبة لهم مجرد الإقرار بوجود شىء من قبيل ثقافة جزائرية معادلا للدعم المكشوف لجبهة التحرير الوطنى. ونجد تأثير الحرب الجزائرية على أداء المجال الثقافى الفرنسى موثقا فى مجموعة (1991) Rioux & Sirinelli .

(٨٢) فى "فيلسوف طامح"، يسترجع بورديو (1991a: 17) الانبهار الذى لا يقاوم تقريبا والذى كان يمارسه النموذج الشامخ للفليسوف على الشباب الذين سيصبحون مثقفين. "كان المرء يصبح "فيلسوفا" لأنه قد تم ترسيمه وكان يجرى ترسيم المرء باستفادته من الهوية البارزة "للفليسوف". كان اختيار الفلسفة تعبيرا عن ضمانة لائحية تدعم ثقة. (أو غرورا) لائحية". وكانت حساسية بورديو إزاء الموضوعات المعرفية هى أيضا نتاج تدريبه فى تاريخ العلم وفلسفته مع كانجيليم وباشلار.

(٨٣) بعد فترة تدريس قصيرة فى السوربون وفى جامعة ليل (التى اعتاد أن يصل إليها بالقطار بينما يستقر فى باريس)، تم تعيين بورديو عام ١٩٦٤، فى سن ٣٤ عاما، فى مدرسة الدراسات العليا فى العلوم الاجتماعية. بتوصية من بروديل، وآرون، وليفى - شتراوس (ويحمل الغلاف الخلفى لكتابه الأول بالانجليزية، **الجزائريون The Algerians**، مساندة الاثنين الأخيرين). العنصر المواتى الهام الآخر هو الاستقرار الجغرافى: فالبقاء فى العاصمة قد أتاح لبورديو بناء أداة جماعية للبحث وكذلك مراكمة ارتباطاته الثقافية عبر الزمن وتركيزها، وهى شىء يكون أصعب فى المجال الأكاديمى الأمريكى نظرا للحراك المكانى المرتفع للعلماء الاجتماعيين (والذى يميل إلى الزيادة مع ارتفاع مرتبتهم فى المراتبية العلمية). لتحليل تاريخى لمدرسة الدراسات العليا فى العلوم الاجتماعية منذ إنشائها وحتى بداية الستينات، راجع Mazon 1988 وتصدير بورديو الموجز (1988j).

(٨٤) بورديو لا "يشارك فى افتراضات فوكوه حول السلطة / المعرفة" كما يزعم لاش (Lash 1990: 255) (راجع نقده لهذه المقولة فى بورديو وفاكان ١٩٩١). وهو يشارك بجماع قلبه فى مشروع العقل التنويرى، رغم قلقة من تساميه: "ضد مناهضة - العلمية هذه التى هى موضة العصر والتى تصب الماء فى طواحين الإيديولوجيين - الجدد، أدافع عن العلم وحتى عن النظرية حين تفيد فى تقديم فهم أفضل للعالم الاجتماعى. فليس أمام المرء أن يختار بين الظلامية والعلمية. قال كارل كراوز Karl Kraus، أنا أرفض أن أختار الأهون، من بين ضررين" (Bourdieu 1980b : 18). ولمناقشة موحية لعمل بورديو بوصفه "طريقا ثالثا معقولا بين العمومية والخصوصية، بين العقلانية والنسبية، بين الحداثيين وما بعد الحداثيين"، راجع Calhoun 1992.

(٨٥) "يجب طرح مشكلة ما العلم، ذاته. أليس العلم ذاته نشاطا سياسيا وفكرا سياسيا، بقدر ما يغير البشر، ويجعلهم مختلفين عما كانوه من قبل؟" (Gramsci 1971 : 244).

(٨٦) بينما يشارك بورديو فوكوه فى مفهومه الانقطاعى والبنائى للعقلانية وفى فهم تأريخى للمعرفة (راجع تأبينه لفوكوه تحت عنوان "لذة المعرفة" فى صحيفة **لوموند**، فى ٢٧ يوليو ١٩٨٤)، فإنه يرفض تعليقه Epoch لسؤال العلموية. وبينما نجد فوكوه، باعتناقه شكلا من اللا أدريه المعرفية، قانعا بتعليق سؤال المعنى والصدق عن طريق "وضع أقواس مزدوجة متعاقدة" (Dreyfus & Rabinow 1983) حول أسئلة السببية والكلية، فإن بورديو يعيد صياغة هذه الأسئلة بالرجوع إلى أداء المجال العلمى. وهنا، مثلما مع موضوعات الاستراتيجيات "اللاقصدية" أو السلطة، يحدد مفهوم المجال فاصلا عميقا بين بورديو وفوكوه.

(٨٧) "بشكل متناقض، تحررنا السوسيولوجيا بتحريرنا من وهم الحرية، أو، بشكل أدق، من الاعتقاد الخاطىء فى حريات وهمية. الحرية ليست معطى بل فتحا، وفتحا جماعيا. وأجد مما يثير الأسف أن الناس، باسم ليبيدو نرجسى صغير، وبتشجيع نفى غير ناضج للحقائق، يحرمون أنفسهم من أداة تساعد المرء حقا على تـأسيـس ذاته - بدرجة أكبر على الأقل - كذات حرة. فى مقابل جهد لإعادة - التملك" (Bourdieu 1987a: 26). ومن ثم، فمن المشكوك فيه أن "بورديو يمكن أن يشارك بسرور فى رش حامض التفكيك على الذات التقليدية"، مثلما يؤكد رابينو (Rabinow 1982 : 175).

(٨٨) فى هذه النقطة، يلتقى بورديو من جديد مع إلياس (1978a : 52)، فى أن "العلماء هم مدمرو الأساطير". وبالنسبة لمن يعترضون بأن السوسيولوجيا لا يجب أن تنشغل بنزع زيف الصور المقبولة للمجتمع، يجيب بورديو بأن "خطاب العلم يمكن أن يبدو محررا من السحر فقط بالنسبة لمن لديهم رؤية مسحورة بالعالم الاجتماعى. فهو يقف على مسافة متساوية من النزعة الطوباوية التى تأخذ أمنياتها على أنها واقع ومن الاستحضار المثبط لقوانين مكتسبة للطابع الصنمى" (مقدمة افتتاحية دون عنوان للعدد الافتتاحى من مجلة Actes de la recherche en sciences sociales, 1975,

(٨٩) ليس السوسيولوجى "نوعا من المحقق الإرهابى، الموجود فى كل عمليات المراقبة البوليسية الرمزية" (Bourdieu 1982a: 8).

(٩٠) يطبق روبرت بيللاه (Robert Bellah 1973: x) هذا التعبير علـى دوركهـايم. وبالنسـبة لآلان ولـف (1989a : 22 - 23)، "يجب أن تستعيد السوسيولوجيا التقاليد الأخلاقية التى كانت فى قلب التنوير الاسكتلندى.. العلماء الاجتماعيون هم فلاسفة أخلاقيون مقنعون".

(٩١) فمثلا، لكى نضمن أن يعمل السياسيون أو قادة الجماعات عموما سعيا وراء مصلحة جماعية، لابد لنا أن "نؤسس عوالم اجتماعية، مثلما فى الجمهورية المثالية لدى ماكيافيللى، يكون للفاعلين فيها مصلحة فى الفضيلة والنزاهة، فى التكريس للصالح العام، وللمصلحة العامة". فى السياسة مثلما فى العلم، "أمام الأخلاق فرصة للتحقق إذا عملنا على خلق الوسائل المؤسسية لسياسة أخلاقية"(Bourdieu Forthcoming b : 7).

(٩٢) يعتقد بورديو (1977a: 165) أنه حتى الابستمولوجيا سياسية أساسا: "نظرية المعرفة هى بعد من أبعاد النظرية السياسية لأن السلطة الرمزية النوعية لفرض مبادىء بناء الواقع - خصوصا الواقع الاجتماعى - هى بعد رئيسى للسلطة السياسية". وبصياغة أخرى: "نظرية المعرفة والنظرية السياسية لا ينفصلان: فكل نظرية سياسية تتضمن، على الأقل ضمنيا، نظرية فى إدراك العالم الاجتماعى المنظم طبقا لتعارضات شديدة الشبه بتلك التى يمكن أن نجدها فى نظرية العالم الطبيعى" (Bourdieu 1980b: 86 ترجمتى).

(٩٣) "بوصفها علما يعمل على كشف قوانين إنتاج العلم، فإن [السوسيولوجيا لاتقدم أدوات السيطرة بل ربما أدوات للسيطرة على السيطرة". (ترجمتى ,Bourdieu 1980b : 49).

(٩٤) يلاحظ جون طومسون (John Thompson 1991 : 31) أن: "بورديو، بوصفه عالما اجتماعيا أولا وقبل كل شىء، نادرا ما ينخرط فى النظرية السياسية المعيارية، كذلك فإنه لا يسعى إلى صياغة برامج سياسية أو سياسات لجماعات اجتماعية معينة. إلا أن فضحه الذى لا يلين للسلطة والتميز فى أشد أشكالها تنوعا ورقيا، والاحترام الذى يوليه إطاره النظرى للفاعلين الذين يشكلون العالم الاجتماعى الذى يشرحه هو بكل هذه الحدة، يمنحان عمله طاقة نقدية ضمنية".

(٩٥) يقدم تيرنر (Turner 1990) بورديو لجمهور بريطاني على أنه "العميد الحالي للنقد الاجتماعي اليساري ـ المتشدد ومعارض عنيف لنظام النجوم بين (فلاسفة) القارة".

(٩٦) للرجوع إلى مسح للانخراطات السياسية للمثقفين الفرنسيين منذ الحرب العالمية الثانية والدور الرئيسي للعرائض فيها، راجع (Ory & Sirinelli 1986: Chaps. 8 - 10).

(٩٧) راجع تذكير بورديو بالمواقف السياسية لصياد Sayad في حرب الجزائر (التي كان هو يشارك فيها) في تصديره لكتاب الأخير L immigration, ou les Paradoxes de l alt rit (الهجرة، أو تناقضات الآخرية (Sayad 1991.

(٩٨) يتذكر بورديو (1987a : 13) أن "الضغط الستاليني كان خانقا لدرجة أننا أقمنا، حوالي عام ١٩٥١، مع بيانكو، وكومت، وماران، وباريينت، وآخرين، لجنة للدفاع عن الحريات شجبها لوروا لا دوري Le Roy Ladurie في الخلية [الشيوعية] للمدرسة".

(٩٩) كان غلاف كتابه الأول، **الجزائريون** (١٩٦٢)، المنشور في الولايات المتحدة في دار بيكون بريس، يحمل علم جمهورية الجزائر التي لم تكن قد تشكلت بعد.

(١٠٠) راجع بوجه خاص الرسم البياني الذي يقابل بين إيديولوجيا وسوسيولوجيا الوسط الطلابي في (Bourdieu & Passeron 1979: 52). كذلك كتب بورديو مسودة البيان المعروف الوحيد للأساتذة الذي يأخذ جانب حركة مايو، بينما هو يطالب في الوقت نفسه بإجراءات لمواجهة النزعة الطوباوية للمطالب الطلابية (راجع، Les id es de mai, 1978).

(١٠١) بعد كتابه مسودة "تقرير الكوليج دوفرانس حول مستقبل التربية" (Bourdieu 1990g) الذي وجه برنامج ميتران الرئاسي بصدد التربية في ١٩٨٨، والذي ناقشه مع عدد من النقابات في مختلف بلدان أوربا، وافق بورديو على تشكيل فريق مع البيولوجي فرانسوا جروس Fran ois Gros لرئاسة "لجنة إصلاح محتويات التربية" المكلفة بأن تصبح رأس حربة للإصلاح الطويل ـ المدى للمدارس والذي كان المشروع الأثير حينئذ لإدارة روكار الاشتراكية. كذلك ساند إصلاحا للهجاء كان مصطبغا بقوة بالطابع السياسي وكان دوره حاسما في إقامة قناة تليفزيون ثقافية، أوربية، مملوكة ملكية عامة (عهد بإدارتها إلى زميله مؤرخ العصور الوسطى جورج دوبي Georges Duby) وكان نشيطا في جماعة الضغط من أجل حظر الدعاية في التليفزيون العام.

(١٠٢) راجع بورديو (1991c). وراجع (Eribon 1989: 316 24) لتقرير مفصل عن حملة العرائض المدوية تلك والسلسلة التالية من التظاهرات لصالح نقابة تضامن [سوليدارنو، البولندية ـ م] ومقالة بورديو (1981e, also, 1985e) في صحيفة ليبراسيون Lib rationوعنوانها بشكل مناسب هو "إستعادة التقاليد الليبرتارية لليسار". التي يطالب فيها بالاعتراف المؤسسي "بالتيار ضد ـ المؤسسي" للحياة السياسية الفرنسية الذي ولد من مايو ١٩٦٨ (أي البيئة، والنسوية، ونقد السلطة، إلخ). ومؤخرا، إتخذ بورديو علنا موقفا من الحرب العراقية ("ضد الحرب"، مقال وقعه مع ٨٠ آخرين من المثقفين الفرنسيين والعرب، **ليبيراسيون**، عدد ٢١ فبراير، ١٩٩١) ومن التضامن والهجرة في صحيفة **دى تاجزتساينونج** Die Tageszeitung (حوار في ١٣ أبريل ١٩٩٠). ولعينة أوسع من مواقفه وفكره حول دور السوسيولوجيا في السياسة والأمور الجارية، راجع Bourdieu 1986d, 1987e, 1988g, 1988h, 1989d; and Bourdieu, Casanova, & Simon 1975.

(١٠٣) ظهرت **ليبر** كملحق لكبرى الصحف القومية في فرنسا، وإيطاليا، وبريطانيا العظمى، وإسبانيا، والبرتغال، وألمانيا منذ ١٩٨٩، ويتألف مجلس تحريرها من مثقفين بارزين من هذه الدول، ورئيس تحريرها هو بورديو.

(١٠٤) الافتتاحية الاستهلالية غير المنشودة لبورديو. وهذه هي الطريقة التي يشرح بها غرض ليبر لجمهور بريطاني (أورده Turner 1990) "المثقفون لا يخلقون أبدا حركات سياسية لكنهم يستطيعون ويجب أن يعانوا. بإمكانهم منح سلطة، واستثمار رأسمالهم الثقافي إنهم عموما لا يفعلون ذلك في هذه الأيام. والعقول الصالحة يخيفها الاعلام وتختبيء في أكاديمياتها. وقد استولى على المنابر العامة أنصاف ـ المثقفين ـ مثل ما بعد

الحداثيين - الذين يخترعون معارك مشحونة ومشكلات زائفة تضيع وقت الجميع. وفكرة ليبر خلق فضاء مأمون لإغراء العقول الصالحة للخروج من اختبائها والعودة إلى العالم من جديد. يميل المثقفون إلى المبالغة فى تقدير قدراتهم كأفراد وإلى التقليل من قيمة السلطة التى قد تكون لهم كطبقة. وليبر هى محاولة لربط المثقفين معا كقوة مكافحة".

(١٠٥) بين الحين والآخر مثلت أعداد وقائع البحث فى العلوم الاجتماعية تدخلات ثقافية - سياسية: مثلا، عدد مارس ١٩٨٦ عن "العلم والشئون الراهنة"، اشتمل على مقالات عن الأسس الاجتماعية لحركة تضامن فى بولندا، وانتفاضة الكاناك التى تهز المجتمع الاستعمارى فى كاليدونيا الجديدة. والسيخ فى التاريخ والسياسة الهنديين، والهجرة العربية فى فرنسا. وتناول عدد نوفمبر ١٩٩٠ حول "سقوط اللينينية" التحولات الدائرة فى شرق أوربا. أما أعداد مارس ويونيو ١٩٨٨ ("التفكير فى السياسى")، اللذان جاءا بين الانتخابات الرئاسية والانتخابات التشريعية الفرنسية فى ربيع ١٩٨٨، فقد تضمنا نزع الأوهام بصدد التقديم - الذاتى لشيراك وفابيوس (وهما عندها رئيس الوزراء الحالى والسابق مباشرة. ولأعضاء بارزين فى التجمع المحافظ من أجل الجمهورية وفى الأحزاب الاشتراكية على الترتيب) وبصدد (إساءات) استخدام عمليات استطلاع الرأى والتليفزيون من جانب السياسيين.

(١٠٦) ويتضح ذلك فى نهاية هذا التأبين. حيث يصرح بورديو (1987m : 170, 167) بأننا "لابد لنا أن نؤمن بحسم بالفضائل المحررة للعقل العلمى كما يمثله موريس هالبفاخس "قبل أن نلتزم بمواصلة "مشروعه العلمى".

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

تأليف : إين آنغ
ت : خالدة حامد

المقدمة :

المادة المترجمة هنا هى دراسة مهمة لإين آنغ Ien Ang فى إطار الثقافة الشعبية تمثل فصلاً من كتابها الشهير " مشاهدة دالاس " Watching Dallas الذى يعتمد عملاً نفذته فى هولندا عمدت فيه - بأسلوب إثنوغرافي لا معتاد - إلى نشر إعلانات فى الصحف اليومية وتحليل الرسائل التى ردت عليها . ويُستهَل الإعلان بعبارة : " أنا أحب مشاهدة [مسلسل] دالاس لكن كثيراً ما تنتابنى ردود أفعال غريبة " . وتتقصى المؤلفة هنا وظيفة " أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية " من اللواتى أجبنَ عن إعلاناتها . وتعنى بـ " أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية " الصورة السلبية التى تعطى عادة لما يسمى بالثقافة الجماهيرية ، ولا سيما فى أوروبا .

وقد أفرزت المؤلفة ثلاث فئات من مشاهِدات هذا المسلسل : " الكارهات " و" المُحبات " و" الساخرات " . وكان ما وجدتهُ المؤلفة غير متوقع ؛ فالنظرة السلبية التى تنطوى عليها الثقافة الجماهيرية كانت مقبولة من هذه الفئات الثلاث . كما وجدتْ أن العلاقة التى تربط " المحبّات " بهذه الأيديولوجيا وهذا البرنامج هى الأكثر تعقيداً وحذراً ، فضلاً عن كونها تنطوى على تناقضات أكثر حدة مما بين الساخرات .

إن دراسة آنغ تأخذ نقد الأيديولوجيا من بين أيدى المنظرين لتتقصى فائدة النقد الاستراتيجية بالنسبة للمشاهدين . ومن الممكن قراءة هذه الدراسة بوصفها بحثاً إثنوغرافياً من نوع مختلف - كالذى قام به بكنغهام Buckingham وهوبسون Hobson وتولوتش Tulloch . على سبيل المثال - لا يتم فيه بحث مشاهدة التلفزيون عند مستوى خطاب المشاهد بل بوصفها واقعةً فى الفضاء المنزلى ومنتظمة ضمن ديناميات العلاقات المنزلية ، وتشكل - لهذا السبب - عنصراً من عناصر أنماط حياة الفرد .

والمادة مأخوذة هنا لا من كتابها " مشاهدة دالاس " ، بل من كتاب : " الثقافة الشعبية والدراسات الثقافية " Popular Culture and Study Cultural ، تأليف : جون ستورى John Storey ، وهو من إصدارات عام ١٩٩٨ .

ويقتضى التنويه إلى أن هذه هى المقدمة التى أوردها المحرر " جون ستورى" لهذه المادة ، وقد أجريتُ شيئاً من التعديلات لإيضاح القصد .

كره دالاس

لا تتسم رسائل كارهات دالاس بطابع الإيجابية والثقة بالنفس فقط ، بل بمقدار وافر من العنف والسخط والنقمة . إذ يبدو أنهن لا يكرهن دالاس فحسب ، بل تثير فيهن مشاعر فظيعة . وتستخدم الكثيرات منهن ، وعلى نحو ملحوظ جداً ، لغة قوية فى الحكم على البرنامج كما لو كان الغرض من ذلك تشديد حدة حقدهن [فمن بين آرائهن فى البرنامج][1]: " هراء لا قيمة له"، "مسلسل ينم عن غباء "، " أكبر تفاهة "، " كلام مضلل"، " مروِّع " ، " مُزعج " ، " شنيع"، "متهتك " ، سخيف " ، " مقزز." إلخ .

غير أن المرسلات [كاتبات الرسائل] لم يلجأن للتعبيرات العاطفية من غضب وإحباط فحسب ، بل كثيراً ما ذهبن إلى أبعد من ذلك إلى حد تقديم تفسير عقلانى للكراهية . فمثلا ، يسوِّغ البعض منهن نفوره من خلال شجب قصة دالاس بوصفها " نمطية " ولا سيما حينما يتعلق الأمر بـ " تمثُّل representation المرأة .

أرى أن دالاس مسلسل رخيص إلى حد فظيع . أنا معجبة حقاً بالطريقة التى تتم بها فبركة الأمور كل مرة ، وبكيفية تقديم أكثر الأعمال الدرامية جنوناً فى مسلسل كهذا ؛ ففى كل حلقة يتعالى صياح أفراد الأسرة بلا توقف (النساء فقط ، من دون شك، لأن الرجال لا يسمح لهم بالبكاء ، مثلما هو واضح) . (الرسالة ٣٦)

إن مثل هذه الاستنكارات التى تثار بصدد محتوى دالاس يمكن دمجها مع رفض نوايا المنتجين غير المخلصة ،مثلما هو مُفترض . فقد وجدتْ المرسلات أن دالاس احتيال من نوع ما لأنها إنتاج تجارى :

إنها تجعلنى أستعر غضباً ؛ فالهدف ، ببساطة ، جنى أموال طائلة .. مقادير وافرة من المال. ويحاول الناس القيام بذلك بطرق مختلفة: الجنس، الحسناوات ، الثراء . ودائما ما يجد المرء أناساً يعشقون ذلك [الغرض] الحصول على أرقام مرتفعة من المشاهدين . (الرسالة ٣٥)

إلا أن أكثر أشكال الاستنكار شمولية وإجمالا هو ما تعبر عنه الرسالة الآتية :

رأيى بدالاس ؟ حسناً ، سيكون من دواعى سرورى أن أدلى بمثل هذا الرأى : إنها هراء لا قيمة له . إنها برنامج أمريكى عادى ؛ بسيط ، تجارى ، مؤكد للدور ، مخادع. فالمال والحسيات هما المحور الذى يدور حوله الكثير من المنتجين الأميركان . إذ يبدو أن المال لا يشكل مشكلة على الإطلاق لأن الجميع يعيش فى ترف ولهم سيارات فارهة وكميات هائلة من المشروبات . كما أن معظم القصص غير مهم . وهكذا لا يتوجب عليك التفكير للحظة : لأنهم يفكرون بالنيابة عنك . (الرسالة ٣١)

تقوم هذه الاستنكارات كلها بالوظيفة نفسها؛ فتصنيفات من قبيل " نمطى " و " تجارى" لا تستخدم بالمعنى الوصفى حسب ، بل يتم شحنها بحمولة أخلاقية [معنوية] وعاطفية : فهى تعمل بمثابة تفسيرات للكراهية التى تشعر بها المرسلات إزاء دالاس . وتبدو هذه التفسيرات مُقنعة للغاية . لكن قد يطيب لنا أن نسأل هل هى ملائمة ، متوازنة مثلما تبدو للوهلة الأولى ؟

ليس من هدفى ـ فى هذا المقام ـ أن ألقى بظلال الشك على مصداقية الاهتمامات النسوية feminist واللارأسمالية [مناوأة الرأسمالية] anticapitalist التى تتضمنها هذه الرسائل ، إلا أن ما يمكن التساؤل عنه هو ما إذا كان من المنطقى حقاً أن نربط خبرة الاستياء ـ والتى لا تعدو غير رد فعل عاطفى على مشاهدة دالاس ـ بالتقويم العقلانى لها بوصفها نتاجاً ثقافياً ، ربطاً مباشراً ، فحتى إن كان ثمة من يرغب بمشاهدتها كثيراً ، بمقدوره أن يدرك طابعها " التجارى " أو " النمطى " . ولهذا فإن التمتع بدالاس لا يُعيق وجود حالة استنكار سياسى أو أخلاقى لسياقها الإنتاجى أو محتواها الأيديولوجى . وتشير حقيقة أن اللواتى يكرهن المسلسل يُقمن مثل هذه الصلة إلى أن توصيفات من قبيل " تجارى " و " نمطى " تمارس نوعاً من الجذب لأن استخدامها يمنح كاتب الرسالة شعوراً بالأمن ، كما أن هذه التوصيفات تمكن كاتبها من إضفاء صفة المشروعية على كراهيته ، وتجعل منها [أى الكراهية] جديرة بالثقة ومفهومة تماماً . ويبدو أيضاً أنها تمنح المرسلات قناعة بصواب آرائهن ، كما تتيح لهن إظهار غضبهن بحرية .

وهكذا ، تشكل هذه التوصيفات عنصراً مركزياً فى خطاب أيديولوجى تتحدد فيه الدلالة الاجتماعية لأشكال الثقافة الشعبية بطريقة خاصة جدا . وهذه هى بالضبط أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . ولكى نفهم الثقة بالنفس التى شعرت بها كارهات دالاس ، علينا أن نتقصى هذه الأيديولوجيا بعمق أكبر .

أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

لا تحظى دالاس بعدد كبير من المشاهدين فحسب ، بل بنقاشات كثيرة أيضا ؛ فقد قيل الكثير وكتب الكثير عن البرنامج . وتقدم هذه الخطابات الشعبية عن دالاس إطار عمل يمكن من

خلاله تقديم إجابات عن أسئلة من قبيل : ما الذى ينبغى أن أعتقده عن مسلسل تلفزيونى من هذا النوع ؟ ما الحجج التى يمكن الإفادة منها لجعل رأيى مقبولا ؟ كيف ينبغى أن يكون رد فعلى على الأشخاص الذين لا يشاطرونى الرأى نفسه ؟ ليست جميع الخطابات قادرة على صياغة إجابات مقبولة عن الأسئلة التى من هذا النوع ؛ فبعض الخطابات أعلى شأناً من غيرها وتبدو منطقية أو مقنعة أكثر وناجحة أكثر فى تحديد الصورة image الاجتماعية لبرنامج تلفزيونى مثل دالاس .

تشهد الكثير من البلدان الأوربية اليوم نفوراً رسمياً من المسلسلات التلفزيونية الأمريكية ؛ إذ يُنظر إليها بوصفها تهديداً لثقافة البلد القومية وتقويضاً لقيم ثقافية رفيعة المستوى . وإزاء هذه الخلفية الأيديولوجية يبذل المفكرون المتخصصون (نقاد تلفزيونيون ،علماء اجتماع، سياسيون) جهوداً كبيرة لتقديم " نظرية " متساوقة وموسعة ، عن المسلسلات التلفزيونية الأمريكية - وهى نظرية تقدم غطاءً علمياً لهذا النفور . وتأتى الصياغة التمثيلية والكاشفة لهذه النظرية من سوسيولوجيا الاتصالات الجماهيرية :

> **إن أهم ما تتسم به المسلسلات التلفزيونية هو اعتماد مضمون الحلقات على قدرته التسويقية الاقتصادية . فعندما يكون الهدف هو سوق واسعة جداً ، فإن هذا يعنى ضرورة أن يتحول المضمون إلى موضوعات قابلة للاستهلاك عالمياً . وهذا ينطبق بشكل خاص على المسلسلات الأمريكية التى تأتى فيها الولايات المتحدة بصفة بضاعة " تجارية " . ولهذا السبب ، يكون الطابع التجارى الذى يسم المسلسلات التلفزيونية عائقاً فى طريق تقديم مواقف اجتماعية وسياسية واقعية لأنها قد تثير جدالات لدى مختلف الجماعات . وهكذا ، تُضفى على المسلسل صفة " الجاذبية العالمية " من خلال التعامل مع عناصر مألوفة و متمأسسة عموماً . وتتضمن العناصر الضرورية للمسلسلات الناجحة : الحب الرومانسى ، أنماط بسيطة من الخير والشر مع ما يرافقها من تشويق وتصعيد لحدث ثم الخاتمة المريحة . أما التحول إلى جوانب الوجود الإنسانى المعتادة فيعنى أن شريحة واسعة جدا من الجمهور تعترف بالمضمون ، إلا أن هذا التحول يقدم صورة نمطية وخطاطية schematized للواقع .**

يقدم هذا الشرح - الذى يُعد وصفاً لمنهج عمل الصناعة التلفزيونية التجارية الأمريكية - رؤىً وافية حقاً ، وإن كان المرء يتساءل عمّا إذا كانت ثمة صلة مباشرة بين الظروف الاقتصادية التى على وفقها يتم إنتاج المسلسلات التلفزيونية ، وبناها structures الجمالية والسردية . وغالباً ما تلقى مثل هذه الحتمية الاقتصادية الصارمة النقد فى أوساط الدراسات الخاصة بوسائل الإعلام . ومع ذلك ، هناك ميل إلى قبول جوهر هذه النظرية بوصفه صحيحاً . إلا أن ما يعنينا هنا ليس صواب النظرية أو كفايتها ، بل الطريقة التى يتم من خلاها تقويم المسلسلات التلفزيونية الأمريكية. فالنظرية تحقق وظيفة أيديولوجية إذا كانت تحقق وظيفة " عاطفية " فى أذهان الناس، تخضع لها توكيدات هذه النظرية(٢).

وهكذا فإن النظرية أعلاه (الخاصة بالمسلسلات التلفزيونية الأمريكية) تؤدى إلى رفض هذه المسلسلات واستنكارها التامّين ، من الناحية العاطفية ؛ فقد أصبحت [هذه المسلسلات] "موضوعات رديئة " . وهذه ، إذن ، حدود ما يمكن لى تسميته بـ " أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية". وضمن هذه الأيديولوجيا ، يطلق اسم " ثقافة جماهيرية رديئة " على بعض الأشكال الثقافية التى تُعد نتاجات وممارسات ثقافية شعبية جداً تم إفراغها فى قالب أمريكى . لذا فإن "الثقافة الجماهيرية " مصطلح " سيئ الصيت " يثير مضامين سلبية للغاية . وإزاء " الثقافة الجماهيرية الرديئة " يتم تقديم مصطلح " الثقافة الجيدة " ضمناً أو تصريحاً .

ومع ذلك ، فإن الجاذبية العاطفية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لا تقتصر على نخبة من المفكرين المتخصصين ؛ فمثلما لاحظنا ، فإن المرسلات اللواتى كرهن دالاس كنّ يحاولن الوصول إلى توصيفاتها بسهولة . ويبدو واضحاً أن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية تحتكر الحكم

علـى ظاهـرة مـثل دالاس إلى الحـد الـذى تقدم فيه تصورات جاهزة ready-made ، إن جاز لنا القول ، تتضح بجلاء ويمكن استعمالها من دون أدنى جهد أو تردد. كما تتسع هيمنة أيديولوجيا الـثقافة الجماهيرية لتشمل حتى الحس المشترك [العام] common sense للتفكير اليومى : إذ يبدو لعامة الناس أنها تقدم إطار تأويل معقول للحكم على أشكال ثقافية من قبيل دالاس .

ولهـذا السـبب ، لا تقـدم أيديولوجـيا الـثقافة الجماهيريـة تسـمية " سـلبية " للـبرنامج فحسب، بل ترد أيضا بصفة قالب للطريقة التى يفسر بها عدد كبير من كارهات دالاس استياءهن منه [أى البرنامج] . وبإمكاننا توضيح الأمر ، باختصار ، بقولنا أن الاستدلال الذى توصلن إليه قـد أُخـتِزل إلى مـا يـأتى : " دالاس مسلسـل ردىء ، مثلما هو واضح ، لأنها ثقافة جماهيرية ، ولهذا السبب أكرهها " . ولذلك تمارس أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية دوراً مريحاً ومطمئناً : فهى تجعـل مـن البحـث عـن تفسـيرات شخصـية وأكـثر تفصيلا أمراً لا ضرورة له لأنها تقدم أنموذجاً تفسيرياً مكتملاً يبعث على الإقناع ، ويبدو منطقياً ، ويفيض بالمشروعية .

ومـع ذلـك ، لـيس ثمـة حاجة لأن تتطابق كراهية دالاس مع الإقرار بأيديولوجيا الثقافة الجماهيريـة . وقـد تكـون العناصـر الأخـرى مسئولة عـن حقـيقة أن المرء لا ينجذب الى المسلسل الـتلفزيونى نفسـه . فرسـائل اللواتـى يكرهنها تحددها خطاطات هذه الأيديولوجيا إلى الحد الذى يـــقدم لـنا رؤيـة مبسطة عـن الطريقة التى يشاهدن بها البرنامج ، ونوع المعانى التى ينسبنها له ..و إلخ . ولهـذا فإنـه عـلى الرغم مما تنطوى عليه آراؤهن من ثقة ، نجد أن التساؤل عن الأسباب التى تدفع بعض المرسلات إلى عدم حب دالاس يُعد أمراً محيراً أكثر من التساؤل عن الأسباب التى تدفع المعجبات إلى حبه .

موقف المشاهدة الساخرة

يبدو أن المرسلات اللواتى تبنين أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لم يعمدن كلهن إلى كراهية المسلسـل ، بـل على العكس ذكر بعض منهن ـ علناً ـ أنهن مولعات به ، فى الوقت الذى يوظفن فـيه المعـايير والأحكـام الـتى تقتضيها الأيديولوجيا . فكيف يمكن ذلك ؟ يبدو الأمر منطويا على تـناقض إلى حـد ما إذا عددنا دالاس " موضوعاً رديئاً " من ناحية ، وخبرة تبعث مشاهدتها على الاسـتمتاع من ناحية أخرى . إلا أن القراءة المتمعنة للرسائل ستكشف لنا أن هذا التناقض الواضح يتم حله فى النهاية بصورة حاذقة . كيف ذاك ؟ دعونى أقدم مثالاً .

> **دالاس. يـا إلهـى ، لا تحدثونـى عـنها . أنـا عالقـة بشباكها ! قـد لا تصدقون عدد الأشخاص الذيـن يقولـون لى " أوه ، اعـتقدت أنـك مـناوئة للرأسمالـية ؟ " . أنـا كذلك فعلاً ، لكن دالاس موضـوع مـبالغ فـيه إلى حـد كبير ، ولا علاقة له بالرأسماليين على الإطلاق ، بل إن تقديم مثل هذا الهراء هو براعة فنية مطلقة . (الرسالة ٢٥)**

تـبدو واضـحة الكيفية التى تحل بها هذه المرسلة التناقض بين مغزى أيديولوجيا الثقافة الجماهيريـة وخـبرة الاسـتمتاع بـدالاس : بـالازدراء والسـخرية . ويظهـر أن إحـدى مجموعـات المرسـلات تجعـل مـن دالاس موضـوع تهكـم مـن خـلال تبنى موقف ساخر عند مشاهدتها ، وهو الموقـف الـذى يشـرن إليه برسائلهن بالتفصيل وبشىء من الاستمتاع الواضح . وثمة عنصر مهم فى موقف المشاهدة الساخرة وهو الإدلاء بتعليق . فالتعليق ، مثلما يقول ميشيل فوكو ، خطاب من نوع مـا يهـدف إلى الهيمـنة عـلى الموضـوع ؛ فبـتقديم تعلـيق عـلى شـىء ما ، يؤكد المرء علاقة فوقية superior بذلك الموضوع . ولهذا فإن دالاس أيضاً " خاضعة لهيمنة " التعليق الساخر الذى تطلقه المشاهدات ، عَرَضاً .

إن موقـف المشـاهدة السـاخرة يحقـق تسـوية ممكـنة بين قواعد rules أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية : (" لابد أن أجد دالاس رديئة ") ، وخبرة الاستمتاع : (أجدُ دالاس مُسلية لأنها رديئة جداً ") . ويمكن توضيح الأمر من الرسائل الآتية :

مشاعرى فوقية جداً ، فى أغلب الأحيان ، وهى على شاكلة : " يا لهم من زمرة أغبياء " . وبإمكانى الضحك على ذلك . كما أنى غالباً ما أجد المسلسل مُغاليا فى الأمور العاطفية ، لكن ثمة أمر لصالحه : إنه لا يصيبك بالضجر مطلقاً . (الرسالة ٢٩)

ربما تلاحظين إننى أشاهد المسلسل كثيراً ، (وربما تجدين هذا الأمر ينم عن غرابة) ، كما أجده مسلياً بصورة خاصة لأنه شنيع جداً (إن عرفتِ ما أعنيه بذلك) . (الرسالة ٣٦).

من خلال الإدلاء بتعليق ساخر يتم خلق مسافة عن الواقع المُمَثَّل فى دالاس . وهكذا ، بإمكان من يُقر بمعايير الثقافة الجماهيرية أن يحب دالاس . وهكذا تأتى السخرية لتتخذ مسارها، وليتحول موقف المشاهدة هذا إلى شرط ضرورى لخبرة الاستمتاع بالدرجة الأساس، فيتلاشى الصراع بين معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وحُب دالاس : إذ إن السخرية ، أى خلق مسافة بين المرء ودالاس بوصفها " موضوعاً رديئاً " ، هى الطريقة التى من خلالها يحب المرء دالاس . وهذه هى الحال ، مثلا ، مع مشاهدات دالاس "المتحمسات" اللواتى ذكرتُ رسائلهن آنفا . إلا أن موقف المشاهدة ، لدى المرسلة الآتية ، محدد أيضاً ـ وإلى درجة كبيرة ـ بالقدرة التطهيرية للتعليق الساخر :

لماذا يشاهد المرء دالاس ؟ وفى حالتى أنا ، لماذا ترغب امرأة مهتمة بالنسوية feminist ذكية وجادة بمشاهدة دالاس ؟ فأنا أمضى ٩٠ ٪ من الوقت المخصص للقراءة فى كتب تُعنى بالنسوية ، لكنى عندما أشاهد دالاس مع صديقتى وتنزل باميلا[٣] Pamella من السلالم مرتدية فستاناً عارى الصدر ، نصرخ عند ذاك بعنف : فقط انظرى إلى تلك البغى ، والطريقة التى تختال فيها، لابد أن نُطلق عليها اسم المختالة Prancella[٤]. أما بوبى Bobby[٥] فهو رجل محترم ، يشبه أخى الكبير ، وجوك Jock يشبه والدى ولهذا أمقتهما بشدة . ومن الممكن أن أتحمل سوايليين Sue Ellen[٦]، وإن كانت عصابية ، فى حين يضحك جى . آر J. R[٧] مثل ويجل Weigel (سياسى هولندى من حزب اليمين) مما يجعلنى أستشيط غيظاً . أما لوسى Lucy[٨] فهى جميلة بشكل مغالى فيه إلى حد يصعب فيه التصديق أنها حقيقية ، كما أنى لا أجد مس إيلى Ellie[٩] رائعة منذ أجرتْ عمليةً لصدرها . أنا أرغب بمتابعة المسلسل لأنى أجده نوعاً من العلاج النفسى الجماعى ، وغالباً ما يكون مع الأصدقاء .

إن موقف المشاهدة الساخرة يجعل هذه المرسلة فى موضع يؤهلها للحصول على الأفضل ، أى لتكون فوق الموقف .وهكذا ، فهى بوصفها " امرأة مهتمة بالنسوية ، ذكية وجادة " تستطيع السماح لنفسها أن تعيش خبرة الاستمتاع بدالاس ، بل هى فى الحقيقة تقول : " دالاس ثقافة جماهيرية من دون شك ، وهى رديئة ، ولهذا السبب بإمكانى حقاً التمتع بمشاهدتها والسخرية منها لأنى على دراية تامة بهذا الأمر " .

ومثلما كان عليه الحال مع المرسلات اللواتى كرهن دالاس ، فإن المعجبات الساخرات يرين أن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أصبحت حساً مشتركاً ؛ فهن يدركن تماماً أن دالاس "ثقافة جماهيرية رديئة " . إلا أن سلاح السخرية يجعل من غير الضرورى كبت الشعور بالاستمتاع الذى قد تثيره مشاهدة دالاس ، وبذا فإن السخرية تمكنهن من التمتع بالمسلسل من دون أن يعانين من وخز الضمير . وبذلك يتم دمج المعايير الرافضة ـ التى تنطوى عليها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ـ مع موقف المشاهدة الساخرة .

لقد لاحظنا آنفا أن اللواتى يكرهن دالاس لديهن شىء من الصعوبة فى إيضاح أسباب كراهيتهن : إذ بمقدورهن ، دوماً ، الاعتماد على الأحكام السريعة التى توفرها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . ومع ذلك ، تُعد المعجبات الساخرات فى وضع أقوى إلى حد ما . فبينما يؤدى حُب دالاس ، بطريقة ساخرة ، إلى إثارة مشاعر المرح والبهجة ، مثلما لاحظنا ، تكون كراهية هذا

المسلسل مصحوبة بمشاعر الغضب والانزعاج ، وهي ليست بالمشاعر المحمودة . وبذا تواجه كارهات دالاس خطورة التعرض إلى صراع المشاعر إذا كن غير قادرات على تفادى إغراء المسلسل ، على الرغم من ذلك . وهذا يعنى أن الاستمرار بمشاهدته قد يؤدى إلى تقلبات تراجيدية-كوميدية ، وهذا ما تفصح عنه المرسلة الآتية :

عندما بدأ المسلسل كرهته بشدة ، وقد شرعتُ بمشاهدته لأنى أمضيت وقتاً طويلا في منزل إحدى العائلات التى كان رب الأسرة فيها أميركياً ، وكان المسلسل يذكره بوطنه كثيراً . ولهذا شاهدتُ حلقات قليلة لأنى كنت مُجبرة على ذلك بطريقة ما ، وهذا يبدو لى السبب الوحيد الذى دفعنى لمشاهدته . ولم أكن أرغب سوى بمعرفة كيفية إنتاجه .

والحقيقة هى أنه فى كل مرة تتداخل فيها الكوارث ، أكون أنا جالسة قُبالة التلفزيون حريصة على أن لا تفوتنى حلقة واحدة مطلقاً . ولحسن الحظ ، يُعرض المسلسل فى وقت متأخر من المساء مما يتيح ممارسة بعض الرياضة أو إنجاز عمل ما قبله. ولابد لى من أن أضيف أنه فى كل حلقة تحدث أمور كثيرة تثير انزعاجى حقاً . (الرسالة ٣٨)

وهكذا نجد أن كراهية دالاس خبرة لا تخلو من التناقضات !

حُب دالاس

لكن ، ماذا عن اللواتى يحببن دالاس " حقا " ؟ كيف يرتبطن بأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؟

إن الأيديولوجيات لا تنظم الأفكار والصور التى يكونها الناس عن الواقع فحسب ، بل تمكنهم أيضاً من تشكيل صورة عن ذواتهم ، وبذا تجعلهم يحتلون موقعاً فى العالم . ويكتسب الناس ـ من خلال الأيديولوجيات ـ هوية خاصة ، ويصبحون ذواتاً تحمل قناعاتها ولها إرادتها الخاصة وتفضيلاتها . ولهذا فإن الفرد الذى يعيش فى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية قد ينسب لنفسه صفة من قبيل : " صاحب ذوق " أو " خبير ثقافى " أو " شخص لا تغريه الحيل الرخيصة التى تمارسها صناعة الثقافة الجماهيرية " . وفضلا عن صورة المرء لذاته ، تقدم الأيديولوجيا أيضاً صورة عن الآخرين ، إذ لا تتجلى هوية الفرد بهذه الطريقة فحسب . بل تؤدى الأيديولوجيا أيضاً إلى تحديد هوية الآخرين . ولهذا تضع أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية حداً فاصلا بين " صاحب الذوق " أو " الخبير الثقافى " أو ...إلخ ، وأولئك الذين لا يحملون ـ بحسب هذه الايدلويوجيا ـ مثل هذه الصفات.

وتحاول إحدى كارهات دالاس أن تنأى بنفسها عن أولئك الذين يحبون دالاس :

لا أفهم لماذا يشاهده الكثير من الناس ، طالما أن هناك الكثير من الناس الذين يجدون أن إضاعة أسبوع واحد [من دون رؤية المسلسل] هو قضية خطيرة . كما أنك تلاحظين ذلك فى المدرسة حينما تأتين صباح الأربعاء لتُفاجئنى بالسؤال : " هل شاهدت دالاس ، أليست خُرافية [غير قابلة للتصديق] ؟ " ثم تسمعيهم يقولون لك أن أعينهم كانت تغرورق بالدموع عندما يحدث شيء لشخص فى المسلسل ، وأنا لا افهم ذلك بالضبط . وفى البيت أيضاً ، يُدار التلفزيون على المسلسل ، لذا غالبا ما أتوجه حينها إلى سريري. (الرسالة ٣٣)

تحدد هذه الرسالة هوية الآخرين ، أى الذين يحبون دالاس ، بطريقة سلبية وبدرجة معينة من الثقة : إن محبى دالاس أغبياء بوضوح كافٍ فى عين كاتبة هذه الرسالة ! ولهذا السبب لا تقدم أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية صورة متزلفة لمن لا يحب دالاس ، بل تقدمهم بوصفهم نقيضا لـ " أصحاب الذوق " أو " الخبراء الثقافيين " أو " الذين لا تغريهم الحيل

الرخيصة التى تمارسها صناعة الثقافة التجارية " . فما هو رد فعل محبوّ دالاس على ذلك ؟هل يعلمون بوجود هذه الصورة السلبية عنهم ، وهل يثير الأمر لديهم القلق أصلا ؟

فى الإعلان الصغير الذى ردّت عليه هذه المرسلة ، أدخلتُ أنا العبارة الآتية : " أحب مشاهدة المسلسل التلفزيونى " دالا س " ، لكن كثيرا ما تنتابنى ردود أفعال غريبة عليه " . ويبدو لى أن عبارة " ردود أفعال غريبة " هى عبارة مبهمة فى أقل تقدير : فسياق الإعلان لا يوحى بوجود طريقة لمعرفة ما أعنيه . ومع ذلك ، خاض الكثير من محبى دالاس فى هذه الفقرة ، وبكل وضوح ، مثلما ظهر فى رسائلهم ؛ فعبارة " ردود أفعال غريبة " تبدو كافية لإطلاق " صرخة اندهاش ! " لدى بعض المعجبات .

أنا أعانى من المشكلة نفسها التى تعانين منها أنتِ ! فعندما أكون بين زملائى الطلبة (فى قسم العلوم السياسية) وأقول أننى أبذل قصارى جهدى لأتمكن من مشاهدة دالاس مساءات الثلاثاء ، ينظر الجميع إلى بتشكك . (الرسالة ١٩) .

أنا أيضاً أنزعج دائما حينما يكون رد فعل الآخرين علىّ" غريباً " عندما أقول أنى أحب مشاهدة دالاس . أنا أظن أن كل من عرفته يشاهد المسلسل إلا أن بعض أصدقائى يتحاشى هذا المسلسل ، بل حتى يحذرون من تأثيراته الخطيرة على مشاهدى التلفزيون . أنا حقا لا أعرف كيف ينبغى لى أن أنظر فى هذا الأمر . (الرسالة ٢٢)

إن هذه المقتطفات تدفع المرء إلى الشك فى أن قواعد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وأحكامها معروفة لدى المعجبات بدالاس ، والأهم من ذلك يبدو أنهن يستجبن لهذه الأيديولوجيا غير أنهن يملن إلى القيام بذلك بطريقة مختلفة تماما عن ما تقوم به كارهات دالاس أو محبّاتها الساخرات . فحُب دالاس " حقا " (من دون سخرية) لهو أمر ينطوى على موقف " متكلف " من معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وهذه العلاقة المتكلفة هى بالضبط ما ينبغى على المعجبات محاولة حلها .

ومقارنة بالكارهات أو المحبّات الساخرات اللواتى ـ مثلما لاحظنا ـ يُعبرن عن موقفهن من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية بطريقة موحدة وغير متضاربة إلى حد ما ، تستعمل المعجبات "الحقيقيات " استراتيجيات متباينة للتعامل مع معاييرها . وتتمثل إحدى استراتيجياتهن بتبنى أحكام أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وتحييدها :

أردت فقط أن أرد على إعلانك عن دالاس . أنا شخصياً أتمتع بمشاهدة دالاس والدموع تنحدر من عينى عندما يحدث شىء مأساوى فى المسلسل (ويحدث ذلك فى كل حلقة تقريباً) . ويكون رد فعل الآخرين ، ضمن مجموعتى أيضاً ، رافضا لها لأنهم يجدونها برنامجاً تجارياً نمطياً دون مستواهم . أنا أرى أن بمقدورك الاسترخاء أفضل مع برنامج من هذا النوع ، وإن تحتّمَ عليك البقاء يقظا إزاء نوع التأثير الذى يمكن أن يمارسه مثل هذا البرنامج عليك ؛ فهو مؤكد للدور ، مؤكد للطبقة ، إلخ . كما أنه مفيد أيضاً إذا فكرت بنوع العواطف الرخيصة التى تصلك حقا . (الرسالة ١٤)

ثمة تغير كامل ومفاجئ فى الاتجاه الذى تسلكه هذه المرسلة ؛ فبدلا من توضيح أسباب حبها الشديد لدالاس (وهو السؤال الذى وضعته فى إعلانى) نراها تحدد نفسها من خلال ترديد الاستنتاج المستمد من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية جوابا عن "ردود الأفعال الرافضة" التى صدرت عن محيطها . وهى لا تتبنى موقفاً مستقلاً من هذه الأيدلوجيا ، بل تتبنى أهدافها . لكن، مَنْ تخاطب بهذه الأهداف ؟ نفسها ؟ أنا (فهى تعرف من إعلانى أنى أحب مشاهدة دالاس) ؟ كل المعجبين بدالاس ؟ يبدو الأمر كما لو كانت تريد الدفاع عن حقيقة أنها تستمتع بدالاس من خلال إظهار أنها مدركة " لمخاطرها وحيلها : " أى مدركة أن دالاس " ثقافة جماهيرية رديئة ".

إلا أن من الممكن تبنى استراتيجية وقائية من خلال تحدى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية حقا .

أنا أرد على إعلانك لأنى أرغب بالحديث عن دالاس . كما لاحظت أنك تتلقين ردود أفعال طريفة عندما تحبين مشاهدة دالاس (وأنا أحب مشاهدتها) ؛ فكثير من الناس يجدونها بلا قيمة أو خلو من الجوهر . لكنى أعتقد أنها تنطوى على جوهر ، حقاً ، وما عليك سوى التفكير بالقول المأثور : "السعادة لا تُشترى بالمال " ، وهو القول الذى يمكن تقفيه فى دالاس ، قطعاً . (الرسالة ١٣)

إلا أن ما قيل هنا ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية يبقى محصوراً ضمن توصيفات الأيديولوجيا . فإزاء الرأى القائل أن دالاس " بلا جوهر " (= رديئة) هناك رأى بديل يقول أنها " تنطوى على جوهر من دون شك " (= جيدة) . لذا ، فهذه المرسلة " تتفاوض " إن جاز لنا التعبير ، ضمن حدود الفضاء الخطابى الذى توجده أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وهى لا تضع نفسها خارجه . كما أنها لا تتكلم من موقع أيديولوجى معارض .

لكن ، لِمَ تشعر محبّات دالاس بالحاجة إلى الدفاع عن أنفسهن من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ؟ يبدو أنهن يشعرن أنهن واقعات تحت طائلة الهجوم . ويتضح أنهن لا يستطعن الالتفاف على معايير وأحكامها ، بل لابد من الوقوف إزاءها ليكون بمقدورهن حب دالاس ، لا التنصل من متعتها . لكن ليس من اللطف الدخول فى مناورة تؤهل للوقوف فى موقف دفاعى : لأن ذلك يظهر الضعف ؛ إذ إن الدفاع عن النفس يكون مصحوباً دائما بالشعور بعدم الراحة .

أنت مُحقة بقولك أنكِ غالباً ما تتلقين ردود أفعال غريبة ، منها مثلا : " إذن أنتِ تحبين مشاهدة التسلية الجماهيرية الرخيصة ، أليس كذلك ؟ " . نعم ، أنا أشاهدها ولست خجلة منها ، لكنى أحاول الدفاع عن أسبابى بضراوة . (الرسالة ٧)

" بضراوة " ... إن الشدة المكبوتة التى يفصح عنها هذا التعبير تكشف عن الرغبة العارمة التى تعتمل فى صدر كاتبة هذه الرسالة لتبرير نفسها ، على الرغم من قناعتها بأنها " ليست خجلة من المسلسل " .

وأخيراً ، ثمة آلية دفاعية أخرى ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، والغريب أن هذه الاستراتيجية هى السخرية . لكن السخرية ـ فى هذه الحال ـ لا تلتحم بخبرة مُشاهَدة دالاس من دون أن تثير إشكاليات ، مثلما هى الحال مع المعجبات الساخرات اللواتى واجهناهن آنفا . بل على العكس ، تعد السخرية هنا تعبيراً عن خبرة مُشاهَدة متضاربة . وقد أوضحت إحدى المرسلات هذا الصراع السايكولوجى حينما ذكرت أن هناك خليط غير مريح من حب دالاس "حقا" وموقف المشاهدة الساخرة :

أنا مثلك بالضبط ، كثيراً ما ألقى ردود أفعال عندما أقول أن دالاس برنامجى التلفزيونى المفضل ؛ فأنا أندمج بشدة مع ما يحدث فى التلفزيون . وأنا أجد معظم شخصيات المسلسل فظيعة ، باستثناء مس إيلى . ولعل أسوء ما أجده هو الطريقة التى تُعامل بها أحدهم الآخر ، كما أنى أجدهم قبيحين تماماً لأن جوك لا يملك رأساً جميلا ، وباميلا تحاول التظاهر بالذكاء . وأنا أجد ذلك "مبتذلا " ؛ لا أستطيع تحمل فكرة أن كل شخص فى المسلسل يجدها مثيرة وهى تتشبه بدولى بارتون Dolly Parton (١٠) بنهديها هذين . إنهم ـ بصراحة شديدة ـ مجموعة بائسة من الأغنياء المتعفنين الذين يحاولون الظهور بمظهر الكمال ، لكن (لحسن الحظ) لا يتمتع أى منهم بالكمال (فحتى مس إيلى تعانى من سرطان الثدى ، ورجل الكاوبوى راى Ray(١١) الذى يحظى بإعجابى ـ دائما ما يُوقع نفسه فى المتاعب . (الرسالة ٢٣)

تبدو شاسعة المسافة التى تفصل شخصيات دالاس عند كاتبة هذه الرسالة ـ وذلك يشهد على حكمها الماحق الذى تقولـه عنهم بسخرية . ومع ذلك ، يبدو سردها مشحوناً بنوع من الحميمية التى تفصح عن انغمار كبير بالمسلسل (" أندمج بشدة ") و (" لا أستطيع تحمل ذلك")

و ("الذى يحظى بإعجابى") . يبدو من الصعب التوفيق بين السخرية المنفصلة detached من ناحية ، والمشاركة الحميمية من ناحية أخرى . ولهذا يبدو من رسالتها أن السخرية صاحبة اليد العليا حينما تكون مشاهدة دالاس مناسبة اجتماعية :

> **لاحظت أنى أستعمل دالاس بوصفها ذريعة للتفكير بما أجده جيداً ورديئاً فى علاقاتى بالآخرين . وأنا ألاحظ ذلك على وجه الخصوص حينما " أشاهد المسلسل مع مجموعة من الناس " لأننا فى هذه الحالة لا نستطيع الإبقاء على أفواهنا مغلقة ، بل نصيح [بعبارات من قبيل]: مخز ! سافل ! عاهرة ! (عفواً ، لكن عواطفنا تستعر حقاً !) . كما نحاول أيضا تكوين فكرة عن ما يقوم به آل ايونجز The Ewings[١٢]؛ فقد تعرضت مس إيلين إلى كآبة ما بعد الولادة ، وهذا يفسر سبب عدائها لطفلها ، وباميلا لطيفة جدا وتعانى من غيرة سوإيلين . أما جى . آر فهو قط كبير مخيف ، ويمكن لك أن ترى ذلك من ضحكته الصغيرة المتشككة .**
>
> **(الرسالة ٢٣)**

يتم تقدم التعليقات الساخرة هنا بوصفها ممارسة اجتماعية . ويؤكد ذلك التحول المفاجئ من استخدام الضمير " أنا " إلى الضمير " نحن " فى هذا المقطع من الرسالة. وربما يكون من الصواب القول أن الحاجة إلى تأكيد موقف المشاهدة الساخرة حيث تنخلق ـ نتيجة ذلك ـ مسافة تفصل عن دالاس ، تُثار لدى هذه المرسلة من خلال السيطرة الاجتماعية النبعثة من مناخ أيديولوجى يكون فيه حُب البرنامج أمر محرم [تابو] taboo تقريباً . عموماً ، نجد الحميمية تعود مرة أخرى حالما تبدأ المرسلة حديثها بصيغة الضمير " أنا " ، لتختفى السخرية ، عندئذ ، فى خلفية الرسالة :

> **كلهم أغبياء بعض الشىء ـ من دون أدنى شك ـ كما أنهم مغالون فى عواطفهم ومُتصنّعون وأميركان تماماً (مهووسون بالمال والمظاهر والعلاقات ،على صعيد العائلة ، والدولة ككل.و إلخ) . أنا عارفة بذلك تماماً . ومع ذلك ، يحظى آل يونغر بأكثر مما أحصل عليه أنا . ويبدو أن لديهم حياة عاطفية أكثر ثراءً ؛ فالجميع يعرفهم فى دالاس . وهم يقعون فى دائرة المتاعب أحيانا ، مع أن لديهم منزل جميل وكل ما يتمنون الحصول عليه . أنا أجد متعة فى شاهدة ذلك ، كما أدرك غاياتهم وتصوراتهم للجمال . لذا ترينى أنظر إلى الكيفية التى يصففون بها شعرهم ، كما تأسرنى حواراتهم المتميزة . فلماذا لا أستطيع ، أبداً ، التفكير بما يمكن أن أقوله فى أزمة ما ؟ (الرسالة ٢٣)**

إن الحب الحقيقى والسخرية كلاهما يحدد الطريقة التى ترتبط بها هذه المرسلة بدالاس ؛ فمن الواضح صعوبة التوفيق بين الاثنين لأن الحب الحقيقى يتضمن تماهى فى حين أن السخرية تخلق مسافة . ويبدو أن هذا الموقف المتناقض من دالاس نابع من حقيقة أن المرسلة تتوقع صحة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية (ضمن السياق الاجتماعى ، على الأقل) . وهى ، من ناحية أخرى ، " تحب " دالاس حقاً ـ وهذا ضد قواعد هذه الأيديولوجيا ـ ولهذا تكمن السخرية هنا عند " السطح الاجتماعى " لأنها تعمل بمثابة ستار شفاف للحب " الحقيقى " ، على العكس من المعجبات الساخرات اللواتى يجدن السخرية منسوجة مع الطريقة التى يستمتعن بها بدالاس . وهذا يعنى ـ بعبارة أخرى ـ أن السخرية تشكل هنا آلية دفاعية تحاول هذه المرسلة من خلالها تحقيق المعايير الاجتماعية التى تحددها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، فى حين أنها [أى المرسلة] تحب المسلسل سراً ، " حقا " .

بإمكاننا التوصل إلى استنتاجين من هذه الأمثلة . أولاً : يبدو أن المعجبات وضعن نصب أعينهن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ؛ فقد احتككن بها ولم يكن بمقدورهن تجنبها ، فمعاييرها وتوصيفاتها تمارس عليهن ضغطاً يدفع بهن للشعور بضرورة الدفاع عن أنفسهن منها . ثانياً : ظهر من رسائلهن أنهن يستعملن أنواع كثيرة من الاستراتيجيات الدفاعية. فإحداهن تحاول ، ببساطة، تذويت أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ، وتحاول الأخرى التفاوض ضمن إطارها الخطابى، فى

حين تستعمل أخرى السخرية السطحية . ولهذا ، ربما يظهر أنه ليس ثمة استراتيجية واضحة تستطيع المعجبات بدالاس استعمالها ، وأنه ليس ثمة بديل أيديولوجي ممكن توظيفه ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - على الأقل ليس ثمة بديل مواز لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية بالإقناع والاتساق . ولهذا السبب تلجأ المرسلات إلى مختلف الاستراتيجيات الخطابية ولا يتميز أى منها بالنجاح والتنظيم الذى تحققه خطابات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية .ولهذا السبب فإن تشرذم هذه الاستراتيجيات يجعلها عُرضة للتناقضات - أى باختصار ، لا يبدو أن بمقدور تلك المعجبات تبنى موقف أيديولوجى مؤثر - هوية - يستطعن من خلاله التفوه بأقوال إيجابية وبمعزل عن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية : " أنا أحب دالاس بسبب. "

إلا أن هذا الموقف الضعيف الذى صارت فيه المعجبات . وهذا الافتقار إلى أساس أيديولوجى إيجابى يُشرعِن [يضفى المشروعية] حُبهن لدالاس . له تبعات كثيرة . فبينما تستطيع فيه كارهات المسلسل وصف خصومهن بصفات من قبيل " برابرة الثقافة " أو " عديمى الذوق " أو " أناس يقبلون تضليل حيل صناعة الثقافة التجارية " (وبذا يُصرِّحنَ إنهن لسنَ كذلك)، نجد أن المعجبات لا يتاح لهن مثل هذه الصفات ؛ فهن لسنَ فى موقع لصد الهجوم من خلال تكوين صورة سلبية عن اللواتى يكرهن دالاس ؛ فهن لا يستطعن سوى مقاومة الهويات التى ينسبها الآخرون لهن .

ومثلما تقول إحدى المرسلات : " أنا شخصيا أجد الأمر فظيعاً حينما أسمع الناس يقولون إنهم لا يحبون دالاس " (الرسالة ٢). وطالما أن عبارة : " أجد الأمر فظيعا " ليستِ سوى كلمة دفاع - إذ لم يحدث لها أى شئ آخر . مثلما هو واضح - ألا يُعدُ ذلك شكلاً من أشكال الاستسلام؟

أيديولوجيا الشعبوية Populism

من الخطأ أن نتظاهر أن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية تمارس سلطات دكتاتورية . فخطابات هذه الأيديولوجيا تتميز بأهميتها الفائقة لأنها ترد كأنماط تنظيم مشروعة ثقافياً للطريقة التى يتم بها بناء معنى " دالاس " . أما الخطابات البديلة فهى موجودة على نحو تقدم فيه نقاط تماهٍ بديلة لمحبى دالاس .

لم تنزعج جميع المرسلات ، اللواتى أحببن دالاس ، من الأحكام الآسرة التى ولدتها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ؛ فقد بدا أن بعضاً منهن تجاهلن [عبارة] " ردود أفعال غريبة " المذكورة فى نص الإعلان ، وربما يكون سبب ذلك أنهن لم يعرفن ما المقصود بهذه العبارة ، مثلما تشير هذه المرسلة : للآن لم أسمع بردود أفعال غريبة ، كتلك التى ذكرتها فى إعلانك ؛ فالذين لم يشاهدوا المسلسل لا يملكون رأياً عنه ، والذين شاهدوه يجدونه لطيفاً " (الرسالة ٢٠)

من الواضح أن هذه المرسلة تعيش فى وسط ثقافى لا تمارس فيه أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية سوى تأثير قليل على الطريقة التى يحكم بها الناس على أنماط الاستهلاك الثقافى . وبذا يكون حبُ دالاس وكرهها ، ضمن هذا السياق ، موقفين متجردين تماماً من الافتراءات التى تثيرها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية . أما بالنسبة للمرسلة الآتية - التى يتضح أنها لا تملك فكرة عن الضغط الذى تمارسه أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية على الكثير من محبى دالاس ؛ إذ تذكر قائلة : " يساورنى الفضول عن ما تعنيه بقولك " ردود أفعال غريبة " . فهى تجد أن حُب دالاس أمر يبعث على البهجة والسرور لأنها غير محاطة - كما يبدو - بالتابو [المحرمات] التى خلقتها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية .

وهناك عدد قليل من المرسلات اللواتى بدا أنهن خاضعات لمناخ التابو ، لكنهن ينتهجن منه موقفاً يعتمد تفريغ معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية من محتواها . وما كان ذلك ليتحقق إلا بعدم فسح المجال لها بإزعاجهن : " حينما أقول أنى أحب مشاهدة دالاس ، أنا أيضاً كثيراً

مـا تنتابـنى عـندئذٍ ردود أفعـال غريـبة ، لكـنى أيضا أحبّ تناول أطعمة فى مطاعم ماك دونالدز وأحـب الشعر كثيرا ؛ إنى أحب أشياء تحظى برد فعل غريب " (الرسالة ٢٤) . إن هذه المرسلة تغـازل ـ إلى حـد مـا ـ حـبها للـ " الـثقافة الجماهيريـة " (ماك دونالدز) ، ولهذا السبب يبدو دفاعها إزاء " ردود الأفعال الغريبة " لا ضرورة له .

وتحـاول مرسـلات أخـريات تقويـض أيديولوجـيا الـثقافة الجماهيريـة ، ليس من خلال مقاومـة الهويـة السـلبية المفروضة عليهن حسب ، بل أيضاً من خلال سعيهن وراء وضع من يكره دالاس فى موضع سلبى . وهن يفعلن ذلك بفظاظة أحياناً ، كأن تكون من خلال قلب الموائد بوجه مـن يـتظاهر بالاشمئزاز من المسلسل : " لقد لاحظتُ فى الوسط الذى يضم الأشخاص الذين ألتقى بهـم أن بعضـاً منهم لا يعترف ـ علناً ـ بعدم حبه لمشاهدة دالاس. أما أنا فأحب مشاهدة المسلسل بكـل تأكـيد . فالـناس يجـدون هـذا المسلسل عملية جراحية .. تُرى هل يرغب هؤلاء بتذوق طعم الجراحة ، ها ؟ " . (الرسالة ٦)

وثمـة عاشـقة أخـرى لدالاس تتمادى فى الأمر إلى أكثر من ذلك ؛ إذ تكتب فى رسالتها أنهـا تحاول الإشارة إلى الأصل الاجتماعى لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لكى تعلن عن مقاومتها لها :

> **تنتابـنى فـى المدرسة ، حينما أسأل عن رأيى ، ردود الأفعال نفسها التى تنتابكِ. ألا يُحتمل أن يكـون للأمـر صـلة بحقيقة كونى فى مدرسة صارمة ، وامتحاناتى النهائية على الأبواب ؟ أظن الجـواب " نعـم " ؛ إذ " لابُـد لكِ من " اتباع مجرى البرامج الراهنة ، والأفلام "الجيدة" . لكن مَنْ يقرر لى ما أجده أنا جيداً ؟ إنه أنا بالتأكيد . (الرسالة ٥)**

إن استخدام هذه المرسلة لعبارة " إنه أنا بالتأكيد " يكشف عن درجة معينة من المشاكسة فـى مقاومـتها لمعـايير أيديولوجـيا الثقافة الجماهيرية وآرائها . فهى تثير هنا شيئاً أشبه بـ " حق المرء بـتقرير المصـير " وتُـبدى نفوراً معيـناً مـن المعـايير الجمالية المحددة من فوق. ولهذا تجدها تتحدث من موقع أيديولوجى يمكن تلخيصه ببساطة بالمقولة الشهيرة : " لا معيار للذوق " .

هـذا هـو جوهـر مـا نطلق عليه اسم " أيديولوجيا الشعبوية " ؛ وهى أيديولوجيا معاكسة تماما لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية : فهى تتوصل إلى معاييرها وأحكامها بطريقة مغايرة تماماً . لكـن مـن الممكـن أن تـتحد الأيديولوجيـتان فـى شـخص واحـد . ولهذا تشخص إحدى المعجبات السـاخرات " دالاس " بأنهـا " مسلسـل رخـيص إلى حـد شـنيع " (وهذه مقولة تتلاءم والذخيرة الخطابـية لأيديولوجـيا الـثقافة الجماهيريـة) ، بيـنما تصدر أحكامها ـ فى الوقت ذاته ـ على من يكـره دالاس ، مـن مـنظور شعبوى populist : "أجد الذين لهم ردود أفعال غريبة على المسلسل أناساً جديرين بالسخرية حقاً ؛ فهم غير قادرين على القيام بأى شيء يخص ذوق المرء . لكنهم ، مع ذلك ، قد يجدون أموراً ما مبهجة فى حين لا تستطيع أنت تحمل رؤيتها أو الاستماع إليها " (الرسالة ٣٦) .

إن مـا تقولـــه هـذه المرسلة يفصـح ـ بمـا لا يقـبل الشـك ـ عـن الكيفيـة التى تعمل بها الأيديولوجيا الشعبية . إنها [أى الأيديولوجيا] ، أولا وقبل كل شىء ، أيديولوجيا مضادة لأنها تـزود الـذات بموقـف مـن خلالـه تصبح أية محاولة لتمرير الأحكام عن تفضيلات الناس الجمالية أمـراً لابـد منه ، كمـا أنهـا مرفوضـة لأنها يرونها هجوماً غير مسوغ على الحرية . ولهذا السبب تفـترض الأيديولوجـيا الشـعبوية هويـة تتسـم بميـلها إلى الاستقلالية الكلية : " لكن ثمة أمر آخر أرغـب بتوضـيحه ؛ أرجـو أن لا تفسحى المجال أمام الآخرين ليمرروا عليك أفكارهم الغريبة " . (الرسالة ٣٦)

إذا نظـرنا للأمـر مـن هـذه الزاوية ، سنجد أن الموقف الشعبوى ينطوى ـ بالتأكيد ـ على جاذبـية لمـن يحـب دالاس لأنـه يقدم هويـة يمكـن توظـيفها بقوة ضد شفرات أيديولوجيا الثقافة

الجماهيرية . لماذا ، إذن ، لا نستطيع تقصى آثار بسيطة لهذا الموقف فى الرسائل التى كتبتها المعجبات ؟

يكمن أحد التفسيرات فى الاختلاف فى طريقة عمل كلتا الأيديولوجيتان ؛ فالأيديولوجيا الشعبوية تستمد جاذبيتها من طابعها المباشر فى المخاطبة. من قدرتها على توليد اليقين الفورى وضمانه . وتتميز خطاباتها بأنها لا فكرية ولا تتضمن ، أساساً ، أى شىء أكثر من شعارات قصيرة من قبيل " لا معيار للذوق " . ولهذا السبب تعمل الأيديولوجيا الشعبوية عند المستوى التطبيقى ، بالدرجة الأساس ؛ فهى تقوم على أفكار معقولة يفترض وجودها بصورة "عفوية " ولا واعية - إلى حد ما - فى حياة الناسٍ اليومية . أما أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية فهى - من ناحية أخرى - ذات طابع نظرى غالباً ؛ فخطاباتها فيها درجة عالية من الاتساق والعقلانية، وتتخذ شكل النظريات الموسعة ، إلى حد ما . ولهذا السبب تعد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أيديولوجيا فكرية لأنها تحاول كسب جمهورها بإقناعهم بأن " الثقافة الجماهيرية رديئة " .

من الممكن أن يفسر ذلك أسباب طغيان حضور أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - أكثر من الأيديولوجيا الشعبوية - على الرسائل . فعند المستوى النظرى ، تعد الأيديولوجيا الشعبوية أيديولوجيا تابعة [ثانوية] لأنها لا تملك سوى كلمات وإرشادات أقل " عقلانية " للدفاع عن موقفها وشرعنته ؛ ذلك الموقف الذى يؤكد : " لا معيار للذوق " . وثمة الكثير من الحجج المتاحة الآن بصدد الموقف الشعبوى القائل أن " الثقافة الجماهيرية رديئة " لتفسير أسباب نجاح الثقافة الجماهيرية فى ضمان أن كل فئة المرسلات - (الكارهات ، المحبّات الساخرات ، المحبّات الحقيقيات) لدالاس - كانت تعى معاييرها وأحكامها وأسباب كونها تنحى الموقف الشعبوى جانبا.

الثقافة الشعبية والشعبوية وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

ليست سلطة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية مطلقة بكل تأكيد ، بل إن طابعها " النظرى" الواضح ، وأسلوبها الخطابى هو الذى يكشف عن حدود هذه السلطة . واقتصر تأثيرها على آراء النساء ووعيهن العقلانى ؛ أى على الخطابات التى تستعملها النساء عند الحديث عن الثقافة . لكن هذا لا يعنى بالضرورة أن هذه الآراء والأحكام العقلانية تحدد ممارساتهن الثقافية. بل ربما يكون الحال هو أن هيمنة الخطابات المعيارية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية- كما يُعبّر عنه فى كافة أنواع المؤسسات الاجتماعية مثل التربية والنقد الثقافى - تتمتع فى الحقيقة بتأثير إنتاجى مضاد على التفضيلات الثقافية التطبيقية. ولهذا ، وانطلاقا من الاعتداد بالذات لا الجهل أو النقص المعرفى ، يرفضن إخضاع ذواتهن لتوصيفات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أو السماح بأن تكون تفضيلاتهن محددة بها . وهكذا ، يقدم الموقف الشعبوى تسويغاً مباشراً لمثل هذا الرفض لأنه يرفض بالمرة أى فرق أبوى [ذكورى] بين " الجيد " و" الردىء " ، كما يطرد أى شعور بالذنب أو الخجل من ذوق معين . ولهذا تجد أن ثمة ديالكتيك ساخر بين الهيمنة الفكرية التى تمارسها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية والجذب التطبيقى "التلقائى " الذى تمارسه الأيديولوجيا الشعبوية . وكلما كانت معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أشد صرامة ، زادت احتمالات الشعور بتعسفها ، وزادت جاذبية الموقف الشعبوى . ويحتمل هذا الموقف أن يسعى الفرد وراء تفضيلاته والاستمتاع بذوقه ، على العكس من مثاليات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية .

وقد تفهمت صناعة الثقافة التجارية هذا الأمر أيضاً ؛ فهى توظف الأيديولوجيا الشعبوية لتحقيق أهدافها الخاصة من خلال تعزيز الانتقائية الثقافية التى تنطوى عليها ، والترويج للفكرة القائلة بعدم وجود معيار للذوق ، ويكون ذلك على نحو ينفى إمكان وجود أحكام جمالية موضوعية. كما تبيع منتجاتها من خلال ترويج فكرة أن لكل فرد الحق بذوقه ، وله حرية الاستمتاع بالطريقة التى تحلو له .

إلا أن الأيديولوجيا الشعبوية لا تكون قابلة للتطبيق على أهداف صناعة الثقافة التجارية واهتماماتها وحسب ، بل ترتبط مع ما أطلق عليه بورديو اسم " الجمالية " الشعبية ... أى الجمالية التى هى نقيض النزعة الجمالية البرجوازية التى يتم فيها الحكم على موضوع فنى انطلاقاً من معايير شكلية ومعممة للغاية ، تخلو تماماً من أية عواطف أو متع ذاتية . ومن ناحية أخرى ، لا تنطوى " الجمالية " الشعبية على أحكام راسخة بخصوص نوعية النتاجات الثقافية . بل تتميز هذه الجمالية بطابعها التعددى pluralist والاشتراطى conditional لأنها تعتمد مقدمة منطقية تقول إن دلالة الموضوع الثقافى تختلف من شخص لآخر ومن موقف لآخر ؛ إنها تعتمد على تأكيد استمرارية الأشكال الثقافية والحياة اليومية . ورغبة بالمشاركة راسخة الجذور . والالتحام العاطفى . وهذا يعنى ، بعبارة أخرى ، أن ما يهم الجمالية الشعبية هو الاعتراف بالمتعة، وأن المتعة مسألة شخصية . وطبقاً لما ذكره بورديو تكون الجمالية الشعبية مرتكزة فى الحس المشترك بشدة ، وكذلك فى الطريقة التى يتمكن بها عامة الناس من مقاربة الأشكال الثقافية للحياة اليومية .

ومع ذلك تُعد المتعة هى المقولة category التى يتم تجاهلها فى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية ؛ فقد بدا أنها غير موجودة فى خطابات الأخيرة ؛ لذا تخلق ، بدلاً من ذلك ، فئات أخلاقية–مركزية من قبيل الشعور بالمسؤولية أو المسافة الجمالية أو النقاء الجمالى على نحو يجعل من المتعة معياراً لا صلة له بالموضوع أو غير مشروع . وبهذه الطريقة تضع أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية نفسها خارج إطار الجمالية الشعبية الذى من خلاله تتخذ الممارسات الثقافية الشعبية شكلها ضمن روتين الحياة اليومية . وهكذا فإنها تبقى مأسورة - حقيقة ومجازاً - فى أبراج " النظرية " العاجية .

الهوامش:

(١) أرجو الانتباه إلى أن الكلمات المحصورين بين قوسين مربعين [ ] هى من إضافة المترجمة . أما الكلمات المحصورة بين قوسين هلاليين ( ) فهى موجودة فى النص الأصل (المترجمة) .

(٢) مثلما أشار تيرى ايجلتون Terry Eagelton " المهم هو أن نلاحظ بأن البنية المعرفية cognitive structure للخطاب الأيديولوجى تكون خاضعة لبنيته العاطفية [الانفعالية] emotive structure - أى أن المهم هو أن مثل هذه الإدراكات المعرفية cognitions أو سوء الإدراك المعرفى miscognitions للخطاب تتم صياغتها ، عموماً ، بحسب متطلبات القصدية " intentionality العاطفية التى يجسدها الخطاب .

(٣)باميلا : إحدى شخصيات المسلسل . (المترجمة)

(٤) المختالة : يبدو أن الكاتبة تلعب هنا على كلمة prance " التى تعنى : يرقص مختالاً ، لذا فهى تبتدع كلمة Pranella لتحاكى كلمة Pamella . إلا أن الترجمة تعجز عن نقل ما قامت به الكاتبة لذا فقد اقتضى التنويه (المترجمة) .

(٥) شخصية فى المسلسل.

(٦)شخصية فى المسلسل.

(٧)شخصية فى المسلسل.

(٨)شخصية فى المسلسل.

(٩)شخصية فى المسلسل.

(١٠) دولى بارتون ممثلة ومطربة ، تعد من أفضل مؤدى الموسيقى الريفية country music التى انطلقت ، فى القرن العشرين ،بين الريفيين فى المدن الريفية من الجنوب والغرب الأمريكيين . وكانت دولى قد ألفت وسجلت أغنية I Will Always Love You التى غنتها عام ١٩٩٢ المطربة الأمريكية الشهيرة " وتنى هيوستن " Whitney Houston فى فيلم " الحارس الشخصى " bodyguard (المترجمة) .

(١١) شخصية فى المسلسل.

(١٢) شخصية فى المسلسل.

نص وقراءتان

وكالة عطية، لسان الورق

سيد إسماعيل ضيف الله

المهمشون ، روائيا

أمجد ريان

"وكالة عطية "
لسان الورق

سيد إسماعيل ضيف الله

لا يخفى أن تعالى النقد الحداثى فى الغرب على الفن الشعبى والجماهيرى كان من نتائجه إنتاج نظريات نقدية تعنى فحسب بما يطلق عليه الفن الراقى ،فكان لكل ناقد حداثى قرينه من المبدعين الحداثيين، وفى ظل الحداثة العربية كانت الممارسة النقدية تنهج النهج نفسه، لكن "الفن الشعبى " على تنوع طبقاته وأشكاله ينتقل من المسكن الأنثربولوجى أو الفولكلورى ليسكن الرواية باعتبارها النوع الأدبى الأكثر تمثيلا للحداثة .

ومن ثم كان هذا "لسان الورق"مناسبا لأنقل من خلاله دلالتين فى آن ؛ الدلالة الأولى تتعلق بالعلاقة بين كتابة خيرى شلبى ومؤسسة النقد ، إذ تتسم" مؤسسة النقد " بالانتقائية فى تعاملها مع النصوص ،وهذا أمر طبيعى؛ فالناقد من حقه أن يحتفى بالنصوص التى يستطيع أن يتفاعل معها بأدواته النقدية التى يمتلكها. على أن من الطبيعى كذلك أن ما تتسم به "مؤسسة النقد "من تعدد فى المذاهب الفكرية والمدارس النقدية يسمح فى المحصلة النهائية بالقول إن المنظار النقدى - وإن كان انتقائيا - لم يغفل عن كتابة جديرة بالفحص . لكن يبدو أن علاقة كتابة خيرى شلبى بمؤسسة النقد علاقة مركبة تتوزع مسئولية عدم الاهتمام اللائق على كلتيهما (مؤسسة النقد وكتابة خيرى شلبي). ويفسر جابر عصفور تلك العلاقة المركبة بقوله : "وأتصور أن سبب ذلك يرجع إلى أن المركز النقدى نفسه ينطوى على المبدأ الذى تنقضه هذه الكتابة؛ فهو مركز يتعشق علته التى ينبنى عليها كما يتعشّق نرجس صورته ،ولا يفارق نوعا من أحادية الرؤية ، ولا يجد مراحه إلا فى الكتابة التى تستجيب فى طواعية ويسر إلى التصنيفات الجاهزة والأنساق القبْلية، وكتابة خيرى شلبى تقع خارج التصنيفات الجاهزة وتتأبى على عدسة البعد الواحد إلخ "[٢]. تلك هى الدلالة الأولى التى أردتها من ذلك العنوان فكتابة خيرى شلبى تكاد تغيظ الناقد فتخرج له لسانها مع كل صفحة يقلبها فلا هو يكف عن تقليب الصفحات ولا هى تكف عن إخراج لسانها ، لا سيما فى "وكالة عطية " . أما الدلالة الثانية التى أردتها من هذا العنوان، " لسان الورق " فهى تتعلق بموقع رواية" وكالة عطية "على خريطة العلاقة بين الشفاهية orality والكتابية literacy.

إن النظر إلى رواية "وكالة عطية " من منظور "الشفاهية والكتابية " ، لا نطرحه هنا بوصفه حلا لمشكلة الرؤية الأحادية للمركز النقدى، تلك الرؤية التى تتلبس المناهج النقدية الواقعة فى مجال تأثيرها ، وذلك لأن الشفاهية والكتابية ليست مدرسة نقدية أو منهجا نقديا مثل الشكلانية الروسية أو المنهج البنيوى اللغوى أو البنيوية التوليدية أو مناهج علم اجتماع الأدب..إلخ، وبالتالى يعفى منظور "الشفاهية والكتابية " نفسه من الدخول فى حلبة صراع المناهج والمدارس النقدية لاحتلال المركز النقدى، ليبقى حليفا مساعدا للجميع على اعتبار أن " الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه فى تلك المدارس النقدية ،وربما يسهم فى الوصول لأطروحات جديدة"[٣].

ونود فى هذا الصدد أن نتجاوز الخلاف حول تفسير نشأة الرواية العربية؛هل هى نتيجة للتأثر بالغرب أم هى نتيجة لتطور التراث السردى العربي(بشقيه الشفاهى والمكتوب) ؟وذلك لأن (منظور الشفاهية والكتابية) يطرح علينا أسئلة أخرى تتعلق باستمرار الشفاهى فى المكتوب ليس فى فن المقامة أو فى **حديث عيسى بن هشام** أو أحاديث طه حسين فى: **"المعذبون فى الأرض "** ،وإنما فى رواية **"وكالة عطية "** لخيرى شلبى بوصفها رواية تصدر فى نهاية القرن العشرين لروائى ينتمى لجيل الستينيات(الحساسية الجديدة فى كتابة الرواية حسب مصطلح صبرى حافظ) . لتتواتر الأسئلة :هل منطق التأليف الروائى كتابى أم شفاهى؟ هل يمكن أن يكون استمرار الشفاهى فى المكتوب مجانيا ؟ هل أجابت مؤسسة الرواية العربية على سؤال" الشفاهية

والكتابـية "والـنوع الروائى بتقديم عدد من المذاهب الروائية تبقى على تنوعها إجابات محتملة على سؤال واحـد :مـا الـرواية ؟ إلى أى مـدى يمكـن أن تسمح الطبيعة النوعية للرواية بتطور مذهب الروائيين الحكائين(يحيي الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وخيرى شلبى على سبيل المثال) ؟ إلى أى مـدى ينعكس الفارق بين روائى "كتّيب" وروائي" حكاء" على عناصر التشكيل الروائى "اللغة — الشخصية– الزمان– المكان– إلخ ؟

تلك كانت بعض الأسئلة التى تثيرها كتابة خيرى شلبى بصفة عامة وروايته **"وكالة عطية"** بصـفة خاصـة ، ومـن المؤكـد أن مداخلتـنا هنا لا تـهدف لتقديم إجابات عن تلك الأسئلة بقدر ما تهدف إلى إثارتها لتأخذ حيزها المناسب فى الساهمات النقدية ذات الطابع التنظيرى المستند على قراءة لمجمل الأعمال الروائية وثيقة الصلة بهذا الطرح . وأقصى ما نستطيع قوله فى هذا الصدد هو أن الارتـباط بـين الـرواية والمـطبعة لم يكن ليقتصر على مرحلة النشأة ، وإنما امتد ليكون للمطبعة بوصـفها من لواحق الكتابة دور رئيسى فى تمييز النوع الروائى عن سوابقه من أنواع الحكى بمزية أن منطق تأليفه هـو مـنطق التأليف الكتابى. فالرواية وإن كانت ـ وفقا لباختين ـ هى عبارة عن تنوع كلامى واجتماعى منظم فنيا[٤]. فإن تأسيس جوليا كريستيفا لمفهوم أيديولوجيم الرواية بوصفه " وظيفة التداخل النصى المحددة على مستوى المجموع النصى الخارج روائى والتى تمتلك قيمتها فـى المجمـوع النصـى الـروائى "[٥]، أوضـح أن ثمـة عملية انزياح للملفوظات من المستوى الخطابى (التواصـلى /الصـوتى / الإخـبارى) إلى المسـتوى النصـى (مسـتوى الإنتاجـية)، حيـث لا يقـبل أيديولوجيم الرواية "بأى خطاب آخر إلا إذا جعل منه خطابه هو"[٦].

ومـن ثـم فـإن عملـية الانـزياح الـتى تمارسـها الـكتابة الروائـية عـلى التعبير الحى اليومى ومفـردات الـثقافة الشـعبية إنمـا هـى عملية منطلقة من وعى نقدى بدرجة أو أخرى تجاه الوعى الـذى أنـتج هذا التعبير الحى أو ذاك ،والكتابة بوعيها النقدى هذا تجاه التعبير الحى إنما تسعى إلى أن تحقـق إبداعيـتها بتحقيق أمـرين متعارضـين فـى آن، أولهمـا: أن تستدعى التعبير الحى اليومى باعتباره شرط تميزها[٧]، وآخرهما نقده باعتبار ذلك شرط حداثيتها . ونحاول هنا أن نتبين الكيفية التى حققت بها **"وكالة عطية"** هذين الأمرين .

– الأغنية الشعبية بوصفها استهلالا روائيا :

يـبدو أن مـن آثار الحداثة على الآداب أن جعلت من الاستهلال مفهوما يحمل تصورات الحداثة وآفاقها ليختلف بحمله تلك التصورات عما كان عليه الحال فى النقد القديم مع البدايات أو المطـالع أو المفتـتح. وإن كـان هـذا الاخـتلاف لا يطـول المهمـة الـتى هـو مـنوط بهـا ،إذ يبقى الاسـتهلال فـى كـلا الحـالين محافظا على مهمته الرئيسة وهي " ما من شئ يحدث فيما بعد فى الـنص إلا ولــه نـواة من الاستهلال "[٨]. وللاستهلال في **"وكالة عطية"** خصوصيته ،من حيث إنه لـيس مـن صـنع الروائى ،ومع ذلك اختاره الروائى– غالبا بعد أن أكمل بناء روايته– ليكون بوابة لروايتـه وبـناء مسـتقلا عنها فى آن . فتغدو علاقة الاستهلال "الأغنية الشعبية " بعالم الرواية هى علاقـة اتصـال خفـى ووثيق فى آن . على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثيولوجى للشعب على نحـو مكـثف بشـدة فـتكون مهمـة الـرواية بمثابة بسط الأغنية بملء الفراغات بين عوالمها المتناثرة والتى لا جامع بينها فى الأغنية سوى عبث الأطفال بالألفاظ :

يا قمرنا يا هادى
يا لابس بغدادى
شيل حماتك وارقعها
خلى الدم يفرقعها
....

حيث تتداخل بعد ذلك عوالم: "خلي أمي تطلع تغسل " "المنديل مليان حنه"، "يا حداية ما تاخديش حناتي "، "الدكة يا محلاها.. شيخ العرب جواها" و "دار أمي كبيرة كبيرة ..فيها عسكر كتيرة كتيرة".

ويصعب الوصول لتفسير محدد لما يمكن أن يربط بين" القمر ـ الحناء ـ الحدأة ـ شيخ العرب ـ العسكر في دار الأم" ، ليبقى المجال مفتوحا لتأويلات متعددة لتلك الرموز ذات الطابع الأسطوري. غير أن ما يمكن تلمسه في الرواية أن ثمة أسطورة روائية تنسج من تلك الرموز وإن اتخذت شكلا معاصرا.

إن الأغنية الشعبية في هذا الاستهلال لم تؤد وظيفتها الاستهلالية بشكل تقليدى يريح ذهن القارئ على النحو الشائع في كثير من الروايات التي تعمل في استهلالها على تقديم لمحات عن الشخصية الرئيسة والحدث وزمانه ومكانه في فقراتها الأولى ، وإنما ما فعلته الأغنية الشعبية في هذا الاستهلال لدى القارئ هو تحديدا الدهشة الناتجة عن قراءته لهذا المنطوق ،وهي دهشة كفيلة بإثارة ذهنه للبحث عن العلاقة بين هذا الاستهلال وهذه الرواية . وذلك من منطلق أن الصلة بين الاستهلال والرواية تختلف عن تلك الصلة التي كانت بين الاستهلال والحكاية الشعبية ،فإذا كان مقبولا وشائعا أن يكون الاستهلال في الحكاية الشعبية عرفا تقليديا[٩] يفرضه سياق القص الشفاهي فتغدو وظيفة الاستهلال اجتماعية أكثر منها بنائية، فإن وظيفة الاستهلال في الرواية ترتبط في ذهن القارئ بضرورة وجود علاقة بنيوية بين الرواية واستهلالها .

وتسحب "**وكالة عطية**" بعد ذلك هذا القارئ في حال اندهاشه من الاستهلال الملغز "الأغنية الشعبية " إلى الاستهلال المألوف في عرف الرواية الواقعية حيث التعريف بالشخصية في زمكانيتها ، ويأتي هذا التعريف على لسان الراوى المشارك في الأحداث :

"ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن يتدحدر بي إلى حد قبول السكنى في وكالة عطية .بل ما كنت أتصور أنني قد صرت صعلوكا حقيقيا ومن زمرة الصيّاع القراريين ،إلى حد أن أعرف مكانا في مدينة دمنهور اسمه وكالة عطية ....المفروض أنني طالب بمعهد المعلمين العام ، أقصد كنت كذلك قبل ما يزيد على عامين..إلا أنني رزئت بمدرس ...لم يعجبه أن أبناء الفلاحين المعدمين القادمين من القرى والعزب أشبه بالجرابيع الحفاة يمكن أن يتفوقوا على أبناء المدارس الأصلاء من أبناء الذوات"(الرواية ص٩).

ففي هاتين الفقرتين اللتين يستهل بهما خيرى شلبي روايته نتعرف على العناصر الرئيسة في الرواية وكأنها بذور يغرسها لتنمو عبر الفصول اللاحقة، إذ نحن بصدد :

- المكان : وكالة عطية / المكان- الصدمة.
- البطل /الراوى المشارك.(المتعلم).
- زمان الرواية : الماضي الطبقي- الاستعماري الممتد في الحاضر الثوري (العسكري).
- الشخصيات : " الصيّاع-"سكان الوكالة.
- الحدث : " التدحدر" من عالم "المتعلمين ذوى الأصول الريفية"إلى عالم "الصيّاع ذوى الأصول الريفية أيضا"في ظل الظرف الاجتماعي لزمان الرواية.

غير أن الملاحظ أن لهذه العناصر نصيبا في عناوين الفصول، والتي يصل عددها إلى الخمسين عنوانا، إلا عنصر البطل (الراوي المشارك) ليس له حضور في تلك العناوين . وكأنه اختار أن يكون حضوره حضور الراوى الشاهد أو حضور المروى عليه حكايات تسع شخصيات جعل منها عناوين لتسعة فصول ،ليس من بينها سوى شخصية واحدة تنتمي لعالم مدينة دمنهور هي (بدرية) أما الشخصيات الثمانية الباقية فتنتمي لعالم الوكالة وهي: (شوادفي- قطيطة- دميانة والقرد- الداية والحانوتي- زينهم العتريس- عفريت أم وداد- سندس والهريسة- وديدة أنقح من وديدة بديع- وفكيهة)، مثلما اختار أن يكون بمثابة عين كاميرا ترصد تفاصيل المكان في عالم الوكالة حينا وفي عالم مدينة دمنهور حينا آخر فجعل من سبعة فصول عناوين لأسماء أماكن تتوزع

خمسة منها على عالم الوكالة هى (الوسعاية- النبوابة- حجرة بمصطبة- أسواق .. أسواق- وفيها مقبرة) والعنوانان الآخران يختصان بعالم مدينة دمنهور وهما (حارة بنت عمى- شارع الإخوان). ويهيمن عنصر الحدث على النسبة الباقية من العناوين (٣٤عنوانا) ليأخذ شكل تعبيرات شعبية حينا مثل (البير وغطاه- البلابيص- الليلة الكبيرة- مسك الختام)أو تعبيرات قرآنية درجت على الألسن (حبل من مسد)، أو تعبيرات كلاسيكية مثل (رسول من جهنم- الجذوة والريح-الفاجعة- الحنين إلخ).

ما نود استخلاصه من تلك الملاحظة الإحصائية هو أن بطولة الراوى بوصفه "أنا السارد " لأحداث تحيل كثيرا إلى منطقة السيرة الذاتية إنما هى فى الحقيقة تكشف عن وقوع الراوى فى غواية أبطال آخرين يمتلكون عالما أسطوريا يقف الراوى على حافته فى حالة من التردد بين التقوقع على الذات المطرودة من مجتمع(الأفندية) والتواصل مع عالم الوكالة وفق شروطه الخاصة. وحينا آخر يقف الراوى وقد قرر الاندماج فى عالم الوكالة لكنه يكتشف أنه عاجز عن تحقيق ذلك الاندماج؛ ليكون السجن، بوصفه المكان الذى يشهد رسميا على تحول الراوى من بطولة "الحكى عن .." إلى قبول شروط الاندماج فى عالم "المحكى عنهم "،هو " مسك الختام " .

ويمكن أن نرى فى علاقات الراوى الجنسية مؤشرا على الحالات التى مر بها الراوى فى علاقته بعالم الوكالة (الشعبى العشوائى)؛ فالراوى بعد طرده من معهد المعلمين وتشرده ولجوئه إلى السكن فى الوكالة نجده ينجح تماما فى إقامة علاقة جنسية كاملة مع (بدرية) ليحقق لنفسه لذة ذات مصدرين أولهما الجنس وآخرهما الإحساس بنجاحه فى الانتقام من عجرفة أسرة الحاج مسعود . لكن شروط هذا النجاح متوفرة، فليس هناك ما يشوب فحولة الراوى. والأهم أن النجاح يتحقق مع بدرية مثيلته فى الانتماء للمجتمع المدني (دمنهور) فضلا عن الانتماء العائلى . لكن يعجز الراوى عن تحقيق مثل هذا النجاح فى حالة سندس لدرجة أنها تبصق عليه، كما يعجز كذلك فى حالة وداد التى تحاول أن تعيد إليه ثقته فى فحولته لكن الفشل فى الحالتين (سندس ووداد) يتجاوز قدرته الجنسية إلى وضعيته فى علاقته بالعالم الذى تنتمى إليه كل من (سندس ووداد) وهو عالم الوكالة؛ إذ ما زال الراوى ضيفا على هذا العالم يكتفى ب"الفرجة " .وعندما ينتقل الراوى من وضعية الأفندى المتفرج على عالم الوكالة (الشعبى العشوائى) ويشاركهم فى عملياتهم وحيلهم لتحصيل قوتهم ينجح فى ممارسة الجنس مع زوجة سيد الزناتى (ستات) ،ومن المهم هنا ملاحظة السياق الذى ينجح فيه الراوى فى استكمال العملية الجنسية مع (ستات)؛ ففضلا عن زمالته لها فى عمليات النصب والاحتيال ،فقد جمعت بينهما شروط التواصل المتعارف عليها فى ثقافة الوكالة والتى أساسها (الفضفضة) فأفضى الراوى ل(ستات) بقصته ،وأفضت ستات له بتاريخها بما فيه اغتصاب زوج أمها لها وهى صغيرة حتى وصلت لسيد الزناتى. أما العامل الثالث الذى كشف عن القاسم المشترك بين الأفندى المطرود من مجتمع الأفندية (الراوى) وبين ابنة الوكالة اجتماعيا وثقافيا(ستات) فهو هجوم الشرطة المفاجئ على الوكالة بحثا عن أحد أعضاء جماعة الإخوان المسلمين بصحبة زوجته- وهو الدور الذى لعبه كل من الراوى وستات. فقد نتج عن هذا الهجوم لجوء كل من الراوى وستات إلى القواسم المشتركة بينهما فأسرعت (ستات) بإظلام الغرفة للاختباء عن أعين الشرطة، ثم تلاصقت الأجساد بينما الشرطة تتوعد شوادفى فى الخارج .

"الحكومة وصلت ! ....ولهذا سأفعل هكذا ولن أفتح الباب حتى لو كسروه ! ! "ثم رفعت جذعها المتلئ ،ومدت ذراعها البضة نحو أعلى الحائط بجوار الباب ،فضغطت على زر النور فانطفأ ، سقط فوقنا الظلام الدامس ....وزحفت بإليتها على الأرض فحاذتنى ....فهبطنا سوية على الأرض متمددين ..." (الرواية ص٣٧١).

حدث هذا الاتحاد بين الجسدين- الكيانين والراوى فى دهشة لا يدرى إن كان سببه الخوف واليأس أم الرغبة الحارقة والتحام الجمرة بالريح .

بهذا يكون الراوى قد انتقل من وضعية المتفرج على العالم العجائبى للوكالة إلى وضعية المنتمى، ولهذا يتخذ مكانة جديدة فى مجتمعه الجديد؛ فعندما يتحدر الحال ب"سيد الزناتى "– نتيجة لعودته لدائه القديم "الأدب والفن "مما يعوقه عن الوصول لأفكار تصلح لعملية نصب بوصفها مصدر رزق لهم جميعا– نجد الراوى يدخل عليهم محملا بنفحات بدرية له من" الفطير المشلتت " فيحق له أن ينقل "مقر السهرة " من حجرة سيد زناتى إلى حجرته هو . ومع تغير طاقم الشرطة الذى يعرفه شوادفى؛ يفشل شوادفى فى أن يلعب دوره القديم ،(الباب الكبير الذى يغلق على من فى الوكالة ليكونوا فى مأمن)، وهنا يدخل الراوى السجن لأول مرة بتهم مثل تلك التهم التى اعتاد سكان الوكالة دخول السجن بسببها (لعب القمار– الخمر– الدعارة)، وفى السجن يجد الراوى نفسه بعد صراخ لا جدوى منه منهوكا بالتعب والقهر واليأس ،وهنا فقط يمتلك القدرة على الرؤية فى الظلام الدامس، وما يراه الراوى فى السطور الأخيرة من الرواية ليس إلا "الأغنية الشعبية "التى كانت الاستهلال الملغز للرواية،وهي" أغنية القمر "، فهذه الأغنية تغنى عندما يكون القمر مخنوقا– فى حالة خسوف– بغرض حثه فى المعتقد الشعبى لدى الأطفال خاصة على إنارة الدنيا حين تبدأ فى الإظلام ولهذا يأتى ذكر الأم التى تغسل لأطفالها الثياب ويأتى ذكر الحناء كعلامة على الفرح المتوقف على ظهور القمر،ويأتي ذكر الحداء التى تسرق الفرح /الحناء . ويأتى ذكر السيد البدوى بوصفه مصدر حماية ،ويأتى أخير ا ذكر العسكر بوصفهم مصدر الخوف والعبث بدار الأم حيث (الشن– الزن– الرن–).

يخلص الراوى الأفندى المطرود من مجتمع الأفندية بعد ثورة يوليو و"المتدحدر" إلى مجتمع وكالة عطية(الشعبى العشوائى) إلى أنه استطاع أن يرى القمر مخنوقا، مثلما رآه الأطفال فى أغنيتهم الشعبية:

"وفى الظلام الدامس رأيت قمرا شاحبا مخنوقا يتمرد على جحافل السحب ليلقى على الأرض نظرة : كانت بدرية تمضى أمامى فى خط مستقيم تتأبط قرطاسا من زهر البنفسج ،فلا أرى سوى ظهر شبحها الملتف بالسواد يمضى نحو شاهد قبر بدا فى رمشة القمر كقالب من الرماد الأبيض فوق فيل خرافى بارك على الأرض ."(الرواية ص–ص٤١٨–٤١٩).

ونلاحظ فى هذه الفقرة أن الراوى يفسر بعد علامة النقطتين (:) رؤيته لهذا القمر المخنوق ؛إنه بدرية الوطن الذى أحبه فبادلته الحب حبا وعطاء (غطاء الشتاء– الأموال التى يتقوت بها فى الوكالة– الفطير المشلتت) ، بدرية التى ذاق حلاوتها بينما نفر الآخرون منها لعيب خلقى (الشفاه الغليظة) ، بدرية التى اغتصبها صاحب البيت السكير العقيم وهى طفلة ثم أجبره أهلها على التنازل لها عن البيت تعويضا لها عن شرفها ثم سكنوا جميعا فى البيت ، كأن شرفها ثمن صعودهم الاجتماعى ،وهى أيضا بدرية التى أحبت الراوى وتمنته لكنه طرد إلى وكالة عطية،ثم تزوجت من عجوز عقيم كان من ضباط الجيش فى ١٩٤٨الذين نمت فى صدورهم الثورة ثم ظهر فيما بعد أنه من الجهاز السرى للإخوان المسلمين فيشنق بعد انقلاب الثورة على الجميع، بدرية التى يراها الراوى الآن تحمل زهر البنفسج الحزين وهى ملتفة بالسواد متجهة إلى شاهد قبر هى القمر المخنوق.

الأسطورة فى الرواية

فى الرواية الحداثية منحيان للتعامل مع الأسطورة أحدهما منحى الروائيين بناة الأساطير وهم عاشقو النسق، والآخر منحى الروائيين هدامى الأساطير الانشقاقيين عاشقى الفوضى(١٠).

يطرح بول ديكسون هذا التصنيف اعتمادا على التمييز بين الآداب التى أنتجتها العقلية الشفاهية والآداب التى أنتجتها العقلية الكتابية على أساس ثنائية (اليقين والشك)؛ فالعقلية الشفاهية عقلية اليقين والثابت والأبدى (الأسطورى) أما العقلية الكتابية فهى عقلية الشك والمتغير والزمنى (الحداثى) . والحقيقة أن تصنيف ديكسون هذا على ما فيه من جاذبية إلا أنها جاذبية الميل إلى التعميم المنطلق من التوجه البنيوى نحو اختزال التعدد فى ثنائيات ضدية تفسر شيئا وتترك أشياء. إذ يتغافل هذا التصنيف عما للعقلية الشفاهية من أنواع وكذلك العقلية الكتابية ،

فهناك العقلية الشفاهية الأولية أو الخالصة وهى مقطوعة الصلة بالكتابة وهى شفاهية المجتمعات القديمة والتى لم يبق منها إلا بقايا متناثرة فى بعض المجتمعات التى ما تزال على قدر من البدائية. وهناك الشفاهية التى تتعايش مع الكتابة والتى منها شفاهية الأميين فى مجتمعاتنا ومنها كذلك الشفاهية التى تسكن النصوص المكتوبة، وأخيرا هناك شفاهية الإعلام المسموع والمرئى[11]. ونعتقد أن هذه الأنواع من الشفاهيات يصعب اختزالها تحت مفهوم "العقلية الشفاهية"، كما يصعب قصر مفهوم العقلية الكتابية على الكتابة الحداثية. وإذا كان مثل هذا القصر وذاك الاختزال جائزين فى بعض الثقافات على سبيل التجاوز فإنهما غير جائزين فى الثقافة العربية بشتى السبل . إذ يتعايش فى الثقافة العربية الفكر الأسطورى والحداثى فى حالة من التجاور .ومن ثم تحضر الأسطورة فى الرواية العربية الحداثية حضورا مكثفا. وينطبق هذا على "**وكالة عطية**" إلى حد بعيد حيث يقوم الراوى بأسطرة الشخصيات والزمان والمكان وهو فى هذا لا يحتاج لتصنع حيل بلاغية لتضفى على عالمه الروائى طابعا أسطوريا وإنما الطابع الأسطورى (لوكالة عطية-بناسها وزمكانها) يفرض نفسه على الراوى . فلا تغدو عملية الأسطرة إلا محاولة تقريبية للحاق بواقع وكالة عطية، فينتهز الراوى أثناء أدائه عملية الأسطرة هذه الفرصة ليعبر عن اندهاشه حينا والتشكك حينا آخر.

إن الولوج إلى عالم الأسطورة ينبغى أن يتم بحيلة أسطورية. هكذا دخل الراوى عالم "وكالة عطية " بغواية "المواويل "،التى سمعها من بائع الفجل "محروس " أحد سكان الوكالة. "أنت تحب المواويل طبعا ! تعال اسمعك حتى تشبع "(الرواية ص١٣). وبهذا يبدأ الراوى فى اللحاق بالمكان الأسطورة بتجذيره فى التاريخ، فبمجرد دخوله مدينة دمنهور القديمة فى طريقه للوكالة يستدعى ما كان قد سمعه من مدرس التاريخ عن أن هذه الدينة هى هديم المدينة الفرعونية القديمة "التى كانت تسمى "دمن حور "أى مدينة الإله حور ،ابن إيزيس وأوزوريس الذى كان من المفروض أن يثأر لأبيه من عمه "ست "إله الشر "(الرواية ص-ص١٣-١٤). ثم يستدعى من الذاكرة الصورة السمعية لوكالة عطية التى اختزنها من أحاديث أهالى قريته والقرى المجاورة حتى استوت وكالة عطية فى ذهنه وجودا أسطوريا يعوقه ويدفعه فى آن إلى مقاربة وكالة عطية فى الواقع "إن الأسطورة التى كان من المفترض أنها تمنعنى عن الوكالة وتكرهنى فيها، هى نفسها التى تكرهنى عليها " (الرواية ص١٦).

لقد استعد الراوى ـ وكذلك القارئ ـ بتلك الصورة السمعية عن الوكالة /الأسطورة لاستقبال التاريخ الشفاهى **oral history** الذى يتناقله سكان الوكالة عن المكان وسكانه الراحلين والحاليين، فمحروس بائع الفجل ودليل الراوى إلى الوكالة يروى له تاريخ الكرخانة- المكان المجاور للوكالة — الذى سمعه من "عطية "الرجل العجوز صاحب الوكالة ،وهو فى روايته لهذا التاريخ مضطر لأن يبدى تعجبه مما يرويه ليخفف من حالة الاندهاش التى يتوقع أن ترتسم على وجه الراوى بسبقه إليه ،دون أن يؤدى به هذا إلى الشك فيما يعتقد عن تاريخ المكان المتوارث .

"أما هذه فإنها- عدم المؤاخذة- الكرخانة - ! تصور أن هذه كانت استراحة الملك ؟هل تصدق ؟ صاحب الوكالة العجوز يصحو على تلك الأيام حيث كانت للملك فؤاد أملاك هنا ! هى أملاك نسيبه شقيق زوجته التى اسمها شكار هانم ! هل الملك فؤاد كان له زوجة اسمها شكار هانم ؟ألم يقولوا لكم هذا فى المدرسة؟...آه تذكرت ! شقيق زوجة الملك فؤاد هذا كان اسمه :محى الدين شرف الدين سيف الدين حاجة كهذه ! ....إلخ " (الرواية ص١٧).

إن استباق محروس للراوى فى التعجب من المروى ومحاصرته للراوى مكّن محروس من الانتقال من مستوى التعجب من المروى إلى التعجب من جهل المروى عليه /المتعلم بهذا التاريخ ، وقد كان ذلك لمحروس بسبب أن ما يرويه إنما يرويه عن اعتقاد راسخ ،وإنه إذا ما لمح علامة استنكار على وجه المروى عليه هنا (الراوى) فإنه يتشبث بصحة معتقده بأن يحيله إلى المصدر المنقول عنه هذا التاريخ وهو "عطية "صاحب الوكالة " الذى يظهر هنا وكأنه شاهد عيان لا يجرؤ أحد على التشكك فيما يرويه . وقد دفع هذا النهج الذى سلكه محروس مع المروى عليه (الراوى) فى رواية تاريخ المكان الشفاهى إلى أن لا يتوجه المروى عليه (الراوى) بتشككه إلى كل ما سبق ولا

إلى أن صهر الملك فؤاد ضرب الملك بالرصاص فى رقبته "فخرمها فلحق به الحكماء وسدوا الخرم بجلبة من الفضة كانت تصفر إذا ضحك أو زعق ! والملك فؤاد أمر بتسفير نسيبه إلى مستشفى المجانين فى بلاد بره ! "(الرواية ص١٧)

وإنما يقتصر رد فعل المروى عليه (الراوى) على التعجب من عدم قتل الملك لنسيبه بعد فعلته ،وهو تعجب يشاركه فيه محروس ومن ثم لا يعوقه عن الاستمرار فى الحكى .

من المؤكد أن توارث تاريخ شفاهى لمكان يضفى على المكان صفة الثبات والخلود ويجعله مقاوما للتغير والفناء، فيصبح المكان ليس مجرد فضاء جغرافى وإنما مخلوق صنعه الزمان فاتحدا فى الذاكرة لتقاوم الذات الآنى المتشظى بالفناء فى الأبدى السرمدى . فرغم أن هذا الزمكان الأسطورى ليس إلا التصورات الذهنية منبتة الصلة عن الحقيقة العلمية للزمان والمكان . ،ورغم أن هذه التصورات الذهنية لا توقف نزيف العمر بل هى تأكل العمر إلا أن الذات لا تستطيع العيش خارج تصوراتها الذهنية . فالحانوتى يعشق الحديث عن الوكالة :

"يوه يا سيدنا لفندى ! هذه الوكالة أكلت عمرى ! كرهتها ألف مرة ! لكننى لم أسلها أبدا! .. هذه المخروبة بنت المخروبة تسلبنى عقلى ! معمول لى فيها عمل !! وكل من يسكنها لأكثر من شهر توقعه فى هواها فلا يسلوها حتى لو أسكنوه فى قصر المنتزه !! فيها ناس يسكنون منذ أربعين سنة ! لا يخرج الساكن منها إلا مطرودا أو ميتا !! تسألنى ماذا فيها يجعلها هكذا ؟ أقول لك لا أعرف ! يمكن أن تكون مثل صندوق الدنيا ! " (الرواية ص١٠٧) .

والحقيقة أن ثمة سببا آخر يجعل للوكالة هذه الغواية ،وهو سبب وثيق الصلة بالواقع إلا أنه يدعم الروابط بين الذات وهذا الزمكان الأسطورى، فيغدو الواقعى الحداثى بما ينطوى عليه من عوامل طرد للذوات التى لم تؤهل للعيش فى مجتمعه المدنى ،يغدو هذا الواقعى الحداثى مدعما لغواية الزمكان الأسطورى بطريق غير مباشر. فإحساس الذات المهمّشة باحتقارها فى المجتمع المدنى اجتماعيا وثقافيا يدفعها للالتفاف حول زمكان تشعر فيه باتساق بين وضعها الاجتماعى وتصوراتها الذهنية عن العالم ، وبهذا يحقق المحتقرون فى المجتمع المدنى /الحداثى قدرا عاليا من الاعتزاز بالذات فى ذلك الزمكان الأسطورى . فأساس العلاقة بين سكان الوكالة هو المساواة إذ ليس من حق أحد أن يحتقر أحدا ،فالجميع فى الهم سواء ، والجميع يعيشون فى هذا الزمكان بلا أقنعة، كما يوضح لنا الحانوتى:

" إن الواحد فيها (الوكالة) يستطيع أن يفعل كل مشتهاه ! كل ما لا يستطيع فعله فى سكن غيرها ! فلا أحد فيها ينتقدك أو يتدخل فى شئونك أو له أى دعوى بك ! إن عرف أنك عدم المؤاخذة لص أو قتال قتلى أو قاطع طريق أو حتى معرّس فإنه لا يحتقرك ولا يخاف منك ولا يضايقك! " (الرواية ص ١٠٧).

وعلى هذا الأساس فإن أى محاولة احتقار أو إهانة من أحد لأحد داخل الوكالة حتى لو على سبيل المزاح يكون رد فعلها المبالغة فى إبراز الاعتزاز بالذات ، مثلما حدث بين شوادفى والداية (صبيحة البرشومى) حين همّ زوجها الحانوتى أن يدخل بها ،فمازحها شوادفى :

"إن خسّع معك هذا العجوز فنادنى أكن عند حسن ظنك ولو اقتضى الأمر أن أعصر عليك ليمونة ! !

شخرت المرأة :

-"فشرت ! والنبى أشرف.خليقة الله ما فى أنضف منى فى الدنيا اللى ارتوت بالنيل !".

(الرواية ص-ص٢٩-٣٠).

والملاحظ فى النصوص السابقة المقتبسة من الرواية التى استشهدنا بها لتوضيح أن الوكالة تحضر بوصفها زمكانا أسطوريا ، الملاحظ هو كثرة علامة التعجب (!!) فيها حتى إنه يمكن القول إن علامة التعجب هنا تلعب دورا كتابيا حداثيا تجاه الأسطورة يتناسب ومرحلة (الفرجة) التى مر بها فى علاقته بالوكالة ، وحين يتحول عن هذه العلاقة إلى الاندماج فى الزمكان الأسطورى تخفت تلك العلامة الكتابية ليتولى هو بنفسه التعبير عن نفسه بوصفه أسيرا لغواية هذا الزمكان لكونه من المهمّشين الجدد ، فلا يستطيع أن يهجر الوكالة بعد عمله مع "محمد أبو سن" فى محل الأقمشة بما يؤهله للسكن فى مكان آخر ، فلا يخرج من الوكالة إلا إلى السجن.

وإذا كانت الوكالة زمكانا أسطوريا على هذا النحو ،فإن الأسطورة لا محالة تطول الشخصيات التى تسكنها ، فنجد فى هذا العالم العرافة والدرويش والقرداتية عشيقة القرد ،والوشّامة ، وراوى السير الجوال ، وعشيقة الجن ، والشطار. ونجد- قبل كل ذلك - بوابة هذا العالم "شوادفى ":

إذ يرسم الراوى صورة شوادفى على نحو أسطورى بدءا من صوته الذى يقربه الراوى إلينا حينا ب" هزيم الرعد" (الرواية ص١٨)، وحينا آخر ب"زئير الأسد " (الرواية ص٣٨٤)،و مرورا بملامح جسده: فاليد "كبيرة بأصابع كالثعابين "(الرواية ص١٨) والفم حنك واسع مفشوخ (الرواية ص٢٣) ، والنظرة "نظرة مخيفة من عينين واسعتين محمرتين بلا رموش ولا بياض "(الرواية ص٢٤). ووصولا إلى شخصيته ،التى تنافس بقوتها قوة شخصية الزعيم (جمال عبد الناصر) بشهادة أحد رعاياه (الحانوتى) :

"الوكالة يا سيدنا لفندى دولة وحدها ! ! ملكها ورئيسها هو شوادفى ! هو جمال عبد الناصر بتاعها ! انتزعها من صاحبها عطية ومن وزارة الأوقاف كما انتزع عبد الناصر حكم البلاد من الملك فاروق إلا أنه كان أبرع من عبد الناصر لأنه أخذها بدون جيش أو ثورة مباركة ! بصراحة ربنا ياسيدنا لفندى هو أجدع من عبد الناصر فى حكم الوكالة ! !ناب أزرق لا تعرف له ملة ! ....إنه تحفة نادرة يا سيدنا لفندى ! إنه متعة لمن يفهمه ويحبه ! من يحبه هو الوحيد الذى يستطيع احتماله ليستمتع بنوادره وأطواره ." (الرواية ص١٠٨).

يبدو شوادفى على هذا النحو كائنا أسطوريا لا يقاوم ، ومن ثم لا يجد الراوى مفرا من ملاينته ومهادنته ليتجنب شره الأسطورى (المقبرة لمن يناهضه) ، ولا يتشكك الراوى فى أسطورية شوادفى لحظة وإنما يكتفى بالإعجاب المعجون بالحذر والخوف ،حتى تتاح ليس فرصة التشكك فى أسطوريته بل فرصة زعزعته بتسريب الخوف إليه فيبادله حداثته بأسطوريته ،وذلك حين خاف شوادفى من أن تجر رجله فى قضية عبد العزيز أفندى الإخوانى الذى كان يسكن فى الوكالة والمنشورة صورته فى الجريدة بعد أن تم القبض عليه .

"وجدتنى أقول له فيما يشبه الأمر بلهجة واثقة :

- "افعل ما قلته لك ! وانس الموضوع تماما حتى يطلبوك للتحقيق ! وعموما فربنا معك ! لا تخف ! "

واكتشفت أننى نطقت :لا تخف ،هذه ، بلهجة من يقول :أنا معك أساندك وأنجيك من أى مأزق ، الأمر الذى جعل شوادفى يحملق فى وجهى وقد خفقت الدماء تحت جلد وجهه الصدئ. فبدا على وشك الارتعاش ..." (الرواية ص-ص١٣٠-١٣١).

وإذا كان الراوى قد تعامل مع شوادفى /الأسطورة بتسريب الخوف إليه ليزعزع أسطورته فإنه لم يستطع بصدد دميانة /الأسطورية، القرداتية التى رآها بعينه تضاجع القرد (الرواية ص-ص ١١٥-١١٦) ، والتى تدعك وجهها بمنى الثور حتى لا يتكرمش ،والتى تأكل كبد الذئب وبيض النسر وأحليل الحصان،والتى طولها ثلاثة أمتار وعرضها عرض الباب،والتى حين تتخانق تستطيع أن تهزم بلدا بحالها(الرواية ص-ص ١١٣-١١٤) ،دميانة الأسطورية هذه لم يستطع الراوى إزاءها إلا أن يجذب أسطورتها إلى مخزونه القرائى مفتشا فى ثقافة الكتب التى يعرف حدودها،عن شبيه لها حتى يجد ضالته فى قصيدة أم خليل فى ديوان بيرم التونسى .(الرواية ص١٢٦).

لغة الوكالة ..رقصة التانجو بين الفرقاء

يبدو أن اللغة هى أكثر بؤر التوتر بين الشفاهية والكتابية سخونة ،ويبدو أنه ليس من اليسير إزالة الفوارق بين اللغة المحكية بتجلياتها المختلفة -التى منها اللغة المحكية اليومية الحياتية واللغة المحكية الأدبية- وبين اللغة الكتابية الأدبية تحيدا . وعلى الرغم من أن مسألة اللغة فى ضوء الشفاهية والكتابية ليست هى تماما قضية العامية والفصحى إلا أن من المؤكد أن قضية العامية والفصحى باعتبارها أحد أبعاد مسألة الشفاهية والكتابية تزيد درجة هذا التوتر.

ويزداد الأمر صعوبة حين نكون بصدد النوع الروائى ، على اعتبار أن الرواية حسب باختين تنوع كلامى وأحيانا لغوى(١١). وفى **"وكالة عطية"** تجسد اللغة قضيتها الرئيسة - إن صح أن يكون للرواية قضية أساسية- وهى العلاقة بين المهمّشين الجدد من الأفندية والمهمشين القدامى (التاريخيين) وهم الجماعة الشعبية . وهيمنة لغة أى من الطرفين هيمنة مطلقة ليس إلا أسهل الحلول لأعقد الإشكاليات. وقد نجت **وكالة عطية** من هذه الحلول الميسورة لتكابد من أجل أن ترقص لغة شوادفى ولغة الراوى رقصة التانجو الحميمية فى الجملة الواحدة . ولعل أكثر الأمثلة الدالة على ذلك هى وثيقة الزواج التى أملاها شوادفى على الراوى. فالوثيقة لها لغتها الفصيحة الكتابية والتى أصبحت لتواترها عبارات محفوظة عن ظهر قلب أشبه بالصيغ الشفاهية formula، فغدت الوثيقة مسرحا يتصارع من أجل السيطرة عليه كل من شوادفى والراوى، - والصراع التحام- لكن وضعية شوادفى الأسطورية فضلا عن أرض التصارع هى أرض الراوى / الأفندى وهى (الوثيقة)، فإن أقل حضور للغة شوادفى فى الوثيقة يحسب له .

" أقر وأعترف أنا عبد الفضيل بيومى الطودى من بلدة الطود بحيرة ومقيم بوكالة عطية بآخر شبرا دمنهور القديمة وشغلتى حانوتى أى مغسل موتى- أننى قد نكحت أى تزوجت من صبيحة البرشومى حسنين وشغلتها داية أى مولدة ومقيمة هى الأخرى بوكالة عطية أيضا ، نكاحا على سنة الله ورسوله بالمهر الشرعى المسمى بيننا ومؤخر الصداق قدره خمسة جنيهات أتعهد بدفعه على داير مليم فى حالة انفصالنا بالمعروف "(الرواية ص-ص٢٨-٢٩) .

وعندما تنتقل رقصة التانجو اللغوية هذه إلى أرض شوادفى وزينهم العتريس وغيرهما من سكان الوكالة (اللغة الحياتية- الأمثال الشعبية- الحكايات الشعبية) فإن نتيجة الصراع /الالتحام تحسب للروائى الذى جعل المبدأ الرئيس فى تصميم رقصة التانجو هو أنه "كلما ازداد التحام الراوى بلغة الوكالة (الشفاهية) كان انتصاره فى إفساح المجال أمامها لتحضر محتفظة بأكبر قدر ممكن من شفاهيتها دون إلحاق الأذى بقواعد النحو العربى "، فنجده ينقل وصف وداد لسندس وفق هذا المبدأ :

" هى لا تقع فى أى مشاكل ! هى تخرج كالشعرة من العجين ! هى نُورية تعجبك ! ارمها فى البحر واتركها ! غطسها تجدها عائمة بعد مترين ! هى لبط ! لكنها طيبة وغلبانة وقلبها مثل البفتة البيضاء ! ". (الرواية ص٢٥٣)

والأمر نفسه في الحكاية الشعبية "الطير العجيب " التي يحكيها زينهم العتريس ليهدئ البورى ويمتص غضبه .

"صلوا على النبى !! كان ياما كان في سالف العصر والأوان ولد شاطر مجدع قوى اسمه كريم!! دا غير الشاطر حسن الذى تعرفونه في الحواديت أما حكايتنا فإنها حصلت في الحياة : الشاطر كريم كان ولد فتوة ينزل في عركة يقشها ! ...إلخ " (الرواية ص-ص٢٨٥- ٢٩٢) .

وكذلك الحكاية الشعبية التي يحكيها شوادفي على الراوى معارضا بها القول الشائع "بلد شهادات ".

"في نجع مجاور لبلدتنا في الصعيد الجوانى كان يوجد رجل غلبان يدعى أبو رزق حاله مثل حالك مفلس على الدوام وبوزه فقر ونحس ولهذا أطلقوا عليه اسم أبو رزق ! ...إلخ " (الرواية ص-ص٣٣٧-٣٣٨).

الهوامش:

(١) أنجيلا ماكروبى :**ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية**، ترجمة :منى سلام ، مراجعة محمد الجوهرى ، ضمن مجلة " **الفن المعاصر**" أكاديمية الفنون- العدد الأول . القاهرة . صيف ٢٠٠٠.

(٢) جابر عصفور :**زمن الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة، ١٩٩٩. ص٣٧٩

(٣) والتر أونج : **الشفاهية والكتابية**، ترجمة :حسن البنا عز الدين ،عالم المعرفة ،العدد ١٨٢ ،الكويت ١٩٩٤. ص ص ٤٧-٤٨.

(٤) ميخائيل باختين : **الكلمة في الرواية** ، ترجمة : يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٨. ص١١.

(٥) جوليا كريستيفا : **علم النص**، توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١.ص ص٢٣.

(٦) المصدر السابق ص٣٠ .

(٧) يمنى العيد :**الراوى ، الموقع ، الشكل ..بحث في السرد الروائي**. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١ ، ١٩٨٦ . ص٥٠ .

(٨) ياسين النصير :**الاستهلال ..فن البدايات في النص الأدبي**، (س) كتابات نقدية ، (ع)٧٥ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،يونيه ١٩٩٨، ص١٧ .

(٩) المصدر السابق ،ص١٣٢.

(١٠) بول .ب.ديكسون:**الأسطورة والحداثة** ..حول رواية :دون كازمورو. ترجمة :خليل كلفت،المجلس الأعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة ،(ع)٣٥)،القاهرة.١٩٩٨،ص١٩.يعرف برنيس سلوت Bernice Slote الأسطورة بأنها"صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية-الأصلية بوجه خاص والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد ".نقلا عن ديكسون ص٢٧.

(١١) بول زومتور :**مدخل إلى الشعر الشفاهي**، ترجمة :وليد الخشاب" دار شرقيات ، القاهرة ١٩٩٩،ص ص ٣٢-٣٣.

(١٢) ميخائيل باختين :م.س .ص١١ .

وكالة عطية ...المهمشون، روائيا

أمجد ريان

تسعى هذه الرواية شديدة الشبه بمقامة عصرية، لتوصيل رسالة حول علاقة الإنسان بالحياة ، وبالكون ، وبالواقع الاجتماعى الذى يحيط به . وتوثق لهذا الحراك الاجتماعى الذى عاشه البشر الذين مثّلوا الانتقال من القرية إلى المدينة ، أو الانسلاخ من المجتمع التقليدى ، والنزوع نحو المدينة: تحكى الرواية قصة شاب برئ ينشأ فى منتصف القرن الماضى فى إحدى قرى "دمنهور" ، ويمتلئ قلبه بالأحلام العريضة ، لكنه يصطدم بالواقع الذى يصيبه بالإحباط وينحرف، ويمثل هذا الوضع قدر مجموعة كبيرة من الشعبيين البسطاء الذين يعيشون على هامش المجتمع . وقد نجح الروائى فى إدارة لعبته السردية وإشباعها بأسلوبية جديدة، أسلوبية تضغط فيها اللغة على النوع الأدبى لكى توصل رسالة خاصة . وسوف تسعى هذه القراءة لأن تبرز محورين فى هذا النص: الأول خاص بأزمة البطل التى ترمز إلى محنة جيل كامل نشأ فى منتصف القرن الماضى ، والثانى : المناخ الشعبى الذى أحاط بالبطل سواء فى نشأته فى القرية أو فى حياته فى "الوكالة" وفى الأحياء الفقيرة فى "دمنهور" .

وسنحاول إلقاء بعض الضوء على أهم المناطق السردية القادرة على طرح طبيعة التصورات التى يريد الراوى أن يوصلها لمتلقيه ، فى محاولة لكشف حقيقة كل مشهد من خلال حركة فعالياته ومدى ارتباطه بالواقع من ناحية ، وبرؤية الكاتب من ناحية أخرى ، وسوف يبهرنا تدفق السرد ، والاستغراق فى الوصف للدرجة التى تجعلنا نشعر أن النص يتحرك فنياً وجمالياً أبعد من الحدود التقليدية للكتابة الروائية . من خلال التعبير المباشر الملئ بحيوية الحياة ، والذى يبرز تفاصيل شديدة الدقة ، وهى الشهادة الحية على التجربة ، وعلى ممارسة فعالية ما فى الوجود .

الرؤية الإبداعية المطروحة تتماهى مع التشكيلات السردية واللسانية والدرامية فى هذا النص ، ونستشعر هذه الروح المتوهجة ، التى تستثمر النسق السردى والدلالى لكى تدفعنا نحو الشعور بالانغماس الحى فى الواقع المعيش .

[أولاً]

الملد - مابعد الحداثى الأساسى فى هذه الرواية المهمة هو أنه بالرغم من خصوصية أسلوب كاتبها ، وأصالته ، فهو يعمد ككل كاتب كبير اليوم أن يستفيد من كل تيمات الكتابة معاً، وكل التيارات والمدارس الروائية معاً . وأن يشغّل كافة التقنيات التى تم استخدامها من قبل، وهذا هو مسار الكتابة الكبيرة اليوم ، لأن الكاتب الذى سيندرج عمله تحت تيار أدبى واحد وحيد من التيارات العديدة التى يعرفها تاريخ الأدب ، سيكون مآله إلى المحدودية . وستتم الإشارة فى داخل البحث إلى المواضع التى يتم تشغيل تقنيات مختلفة فيها ، أو يتم استثمار بعض النصوص التى تتناص معها لأن روايته أصلا تتكون من عدد ضخم من الحواديت المتداخلة . وكأننا بإزاء "ألف ليلة وليلة" عصرية ، فكل حكاية يمكن أن تمتد لتلد من داخلها حكاية أخرى تتعلق بها ، أو تنقطع لكى تفسح مجالاً جديداً لحكاية أخرى مختلفة ، وهكذا ، فكانت النتيجة هذا الكيان الأسطورى الذى يتألف من كل هذا العدد المعجز من الحكايات . مما يجعل القارئ يستشعر وثقل العالم الذى نعيشه، وبفعل تأثير الرواية ، سيتذكر المتلقى هذا الكم الهائل من الأحداث التى مرت عليه قبلاً من ناحية ، وسيتحسس ما يمكن أن يمر به من أحداث جديدة لم يكن يتوقعها من ناحية أخرى ، وهذا يشكل أحد المعالم الرئيسية لهذا العمل : إغراق المتلقى فى الحياة ، ودفعه لأن يحس بالمزيد من مسؤوليات الوجود وأعبائه الملقاة على أكتافنا بوصفنا بشرا .

واللغة التى كتبت بها الرواية شديدة البساطة لكى تتواءم مع الروح الشعبية التى تنقلها لنا ، لغة حسية مشبّعة بالروح العاميّة حتى فى ألفاظها الفصيحة ، والأدق أن نقول إن التفكير فى النص هو تفكير عامى بالأساس ، فالكاتب نفسه ، فى أثناء تأليفه لنصه ،كان يفكر بالعامية لا بالفصحى ، وهذا من شأنه أن يسبغ عمله بالروح العاميّة ، حتى فى العبارات التى يستخدم فيها اللغة الفصحى. واللغة البسيطة تفيد المنطق الكلى الذى يسيطر على هذه الكتابة، منطق إثارة الروح الشعبية ، والفانتازيا الشعبية ، وتمجيد خصوصية الشعب المصرى ، والإيمان بالطاقة الداخلية التى تكمن فى أعماقه ، هذه الطاقة التى تحتاج إلى من يثيرها ، ويطلق لها العنان ، لتطرح أعاجيبها ، وتُفرِج عن المكبوت الحضارى فى أعماق الشعب المصرى منذ آلاف السنين . لقد بذلت الرواية جهداً ضخماً وشغّلت قدرات اللغة فى الوصف المتمكن المتصِل ، وهذا كله كان محاولة من الكاتب ليعبر عن علاقته بجماعته الاجتماعية التاريخية مجسدة فى ناس "دمنهور البسطاء" مثقفين وعلماء أزهر وطلبة وتجار ، وحتى هؤلاء الذين قهرهم الخلل العام فى الواقع . ودفع بهم نحو الانحراف والسقوط ، كشف - من خلال مواقفهم المختلفة - الأبعاد الإنسانية لشخصياتهم؛ وتتحول الوكالة بكل من فيها إلى التراحم بعد وفاة "نور الصباح" التى فقدت عقلها تحت قسوة الظروف.

لقد عبرت اللغة الوصفية عن أدق خلجات ومشاعر الكاتب تجاه بيئته الإنسانية ، ولم يكن يكتفى فى التصوير بمجرد تتبع ماهية الأشياء ، وتقديمها ببساطة ، ولكن كان يضفى دائما إيحاءا أكثر عمقا وشمولية. من خلال التفاصيل التى يتكون منها المشهد .

ثانياً

لقد ظل بطل الرواية وحيدا، دون اسم كما لو أنه أصبح رمزا لجيل من الشباب الضائع لا يمتلك القدرة على الاستمرار وأزمته يمكن توصيفها على أنها أزمة وجود ناقص ، وقد اقترح العقل السردى فى الرواية إمكانية التعويض عن النقص من خلال الانتقام من الواقع بتكوين "الوكالة" : هذه المؤسسة التى يجتمع فيها كل الذين يحاربهم الواقع الباحث عن الأمان .

بطل النص طالب بمعهد المعلمين ، اختلف مع معلمه الظالم ، أو بمعنى أدق رفض ظلمه الجائر، واشتبك معه باليدّ ليلقنه درساً قاسياً ، وكانت النتيجة أنه فُصِل من المعهد ليخرج إلى الشارع ، هذا الخروجٍ سيُفضى به إلى الضياع بعد أن جرَّب كل شئ، بداية من مخالطة مثقفى وكتاب دمنهور، مرورا بالاقتراب من السياسيين وشباب جماعة الإخوان المسلمين. وانتهاء بالانهيار الشامل ، وعدم قدرته على السيطرة على مصيره ، ليسقط بين أيدى العاهرات ولاعبى القمار والنصابين، وينتهى به المطاف فى السجن. وكأن الحياة المصرية فى هذا التوقيت لم تكن قادرة على إنقاذ الإنسان ، بل هى تؤدى به إلى الهلاك!! أما ختام الرواية فهو شديد القسوة حيث بطل الرواية يبقى فى زنزانة السجن ، والظلام (الرمزى) الحالك يحيط به ، إنه يشم رائحة عطر قوية ، فيرفع رأسه ولكن لا أحد حوله ، فهذا العطر الذى وصل إلى أنفه هو بقايا عطر حبيبته القديمة "بدرية" ابنة عمه التى كادت تنقذه بالزواج لولا أن القدر تدخل بهذا الشكل القاسى وأوصله إلى السجن ، كان قد التقى بها قبل دخوله السجن ، وتحدثا فى نيَّة الزواج . وهذه بقايا عطرها عالقة بيديه وثيابه ، ولكنِ السؤال المهم هنا هو : هل كانا سيتزوجان بالفعل ؟ أم أن خلل الواقع قد أثَّر على البطل تأثيرا سلبياً جعله غير قادر على استعادة معدنه ، أو كيانه الإنسانى الحقيقى النقى ، إن بقايا عطر "بدرية" هى فى الحقيقة محض معنى رمزى ، هى بقايا الحياة نفسها ، الحياة التى تسربت ، ولم يعد يعرف منها سوى بقاياها .

لقد كان بطل النص رمزاً للعلاقة بين القرية والمدينة طوال القرن الماضى ، وقد كانت علاقة قوية دائماً ، وقد مثلتا ثنائية شديدة التفاعل ، فالقرية تمد المدينة ، بمعطيات الثقافة ومكونات العقل مرة ، وتمدها بالجهل والظلام وبالعاطلين والخارجين على القانون مرة أخرى.

ولشدة هذا التبادل والعلاقة الحميمة بينهما ، سجلت الرواية العربية طبيعة العلاقة بينهما منذ نشأتها الأولى . فكانت أحد ملامحها التى تمت دراستها بشكل واسع .

قَدَر البطل أن يُدفع إلى مسار يعيشه فقراء مصر مضطرين ، وهو أنه مجبور على أن يعيش شخصية "الفهلوى" الذى يحصل على رزقه بالفهلوة مثل شخصية "إسكافى المودة" لدى يحيى الطاهر عبدالله ، فهو الإنسان المطحون الذى يمتلك الذكاء الاجتماعى ، ويسعى مستخدماً هذا الذكاء فى استثماره والكسب به ، ويظل مستعداً لبيع أى شئ حتى لو كانت مجموعة القيم القليلة المتبقية ، فى سبيل الحصول على لقمة عيش .

لقد كان قَدَر البطل هو قَدَرُ عدد كبير من الشباب فى الوقت نفسه ، شباب لا يجد من يرعاه ، شباب غير متحقق إنسانياً ،يرتمى فى أحضان العاهرات والمخدرات بحثاً عن أى ممارسة ذات معنى حسىّ تعوِّضه عن افتقاد المعنى المعنوى ، ولعل صدور هذه الرواية فى هذا التوقيت بالذات ، ينبهنا إلى فتح ملف الشباب الذى يقع هذه الأيام فريسة لضغوط الشتات بين واقع داخلى مأزوم ، وواقع خارجى غريب عنا ، ولكنه يمتلك أقصى درجات الإغراء والجذب فى الوقت نفسه ، وتشتد خطورة المسألة عندما نتصورها تتم فى أثناء التطورات التى طرأت على بنية المجتمع ، وشكل العلاقات الاجتماعية فيه .

لقد قدمت الرواية حال الطبقات الدنيا التى تمثل أغلبية الشعب المصرى ، فى التوقيت الذى تطرحه الرواية حول منتصف القرن الماضى ، فى الظروف التى قامت فيها ثورة يوليو . من (أبناء الفلاحين المعدمين القادمين من القرى والعزب أشبه بالجرابيع الحفاة ـ ص٩) ، وبسبب الخلل العام، فلن يعدم هؤلاء الشباب من أن يصادفهم أحد المتسلطين ليسومهم سوء العذاب من خلال الضغوط النفسية والاجتماعية الرهيبة ، مثلما حدث من المعلم تجاه تلميذه بطل النص ، فلم يكن يُعجِب هذا المعلم أن أحد هؤلاء الشباب قد جاء من أعماق القرى لكى يتفوق على أهل المدن من أبناء الذوات ، مع أن هذا كان يمثل أحد المبادئ التى كانت الثورة تسعى لأجلها ، فلا يكون من هؤلاء الشباب المقهور سوى التمرد العظيم الذى لايستطيع أحد أن يحسب عواقبه : [ضربنى بالشلوت ضربة ألقت بِى على عتبة بابٍ الفصل فانطرحت على وجهى، أنا الذى كنت منذ قليل أتخيل نفسى مدرساً محترماً مهيباً . فطار صوابى ؛ لممت نفسى بسرعة . مثل كلب مسعور متوحش ، رميت نفسى فى كرش "وائل" أفندى مدرس الرياضة بكل قوتى . صرت انهش فى لحم وجهه بأسنانى ، وأدق انفه وأسنانه بمقدمة رأسى ، وأضرب بركبتى وقدمى فى محاشمه وقصبة ساقه ، حتى تطوح منطرحاً على الأرض ، فبركت فوقه ممسكاً بتلابيبه وقد ماتت أصابعى الغاطسة فى لحم رقبته ـ ص١٠]

وتوسِّع الرواية مناقشة قضية هؤلاء النازحين من القرى إلى المدن بعدِّهم قوة كبرى لايستهان بها ، وبذلك تطرح قضية فى منتهى الأهمية والخطورة ، فهؤلاء النازحون يشكلون الجزء العشوائى النامى فى المدن والذى لا يتوقف على الإطلاق ، وليس النازحون هنا مجرد مجموعة من الطلابٍ الفاشلين أو الذين اضطرتهم ظروفهم الاستثنائية إلى الهجرة إلى المدينة فحسب، بل هم أيضاً جيوش من الفلاحين الفقراء الذين يهاجرون للاستقرار فى المدينة أو الذين يرحلون إليها للحصول على أغراضهم وبعدها يعودون مرة أخرى ، ممتلئين بفكرة الهجرة ، حتى لو لم يتمكنوا من أن ينفذوها بعد ، من هؤلاء [المتقمشين القادمين من القرى المجاورة يتسوَّقون طلباتهم ويحضرون جلسات المحاكم فى قضايا لهم لا تنتهى ويعرضون أنفسهم على أطباء ومستشفيات المدينة ، ويأكلون أم الفلافل ـ ص٣١] ، وقد نجحت الرواية أيما نجاح فى خلق شخصيات إنسانية واقعية ، تتحرك فى إطار اجتماعى بعينه ، إطار يعكس لنا مرحلة معينة ، وملامح مكانية معينة ، يشهدان على المجتمع المصرى فى لحظة تاريخية مهمة فى فترة قيام ثورة ١٩٥٢ تطرح علاقات الشخصيات التى تعيش فى أسفل السلم الاجتماعى ، وصراعاتهم ، وطموحاتهم ، لتصبح شخصية الإنسان المهمش هى محور بناء هذه الرواية .

ثالثاً

"وكالة عطية" هي المكان الذى يجد فيه الضائعون والشحَّاذون ، واللصوص ، والنصابون، والمسافرون ، والعابرون ، ملاذاً ومأوى ، وكذلك يقيم فيها الهاربون من القانون والمجتمع ، والفئات الاجتماعية القادمة من أسفل السلم الاجتماعى ، بالإضافة إلى أفراد ينتمون إلى جماعات الغَجَر والحلَب والتَتَر والنَّوَر ، ومختلف من يعيشون هائمين على وجوههم من (الصيَّاع) والمتشردين ، وكلهم يعيشون أزمة اقتصادية طاحنة ، لاسبيل إلى حلها ، وبطل الرواية نفسه تعرَّف على الوكالة أصلاً عندما كان قد بدأ حياة التشرد بالفعل ، فنصحه صديق تشرده "محروس" بأن يبيت فى "وكالة عطية" : [يمكن أن تدفع قرشين لتنام فى حجرة ! أو تدفع قرشاً فتنام فى الحوش ! كلها نومة ، سواد الليل والسلام ! والدار أمان] .

ونعرف من خلال تطور الأحداث كيف أن "الوكالة" كان يمتلكها صاحبها الأول "عطية"، حتى انتهبها "شوادفى" بالمكر والخديعة ، وكيف حولها إلى وكر لكل الموبقات حيث يقيم بها اللصوص ومدمنو المخدرات بكل أنواعها والعاطلون ولاعبو القمار والنصابون ، كما يحتاج لها العابرون أو المسافرون الفقراء الذين لايجدون سبيلاً لمكان يبيتون فيه .

وتبين الرواية قدرة "الوكالة" على جذب هؤلاء المهمشين ، وكيف أن كل شخص يعيش فيها ، لايستطيع الاستغناء عنها ، وهذا أمر طبيعى لأنها الملاذ الطبيعى الذى يمنح الأمان لمن يرفض المجتمع أن يمنحه هذه الميزة . لقد تحول المكان بقيادة "شوادفى" إلى مجتمع بشرى صغير يلم شتات هؤلاء الضائعين ، مجتمع بشرى متكامل ، له قوانينه المنظمة التى ابتدعها "شوادفى"، وقد صاغها من خلال مراعاة مسألتين : الأولى تحقيق مصالحه الشخصية واستمرار وكالته ، والثانية مراعاة الظروف العامة وحاجات القاطنين فى الوكالة .

وبطل الرواية نفسه يردد فى مرات كثيرة ، كيف أنه يشعر بالاطمئنان الذى يستمدُّه من الوكالة ، ويتكلم عنها كلام العاشقين ، ويظل يصف باحتها وحجراتها الموزعة على طابقين ، ودرجات الضوء التى تتدرج داخلها حسب التوقيت النهارى ، وهو يظل فاتحاً جزءاً من باب حجرته ليظل مستمتعاً بمراقبة مايدور فى الوكالة ، فيطمئن قلبه ويحس بأن الحياة لاتزال بخير ! ! .

قد توحى هذه الوكالة للقارئ بأنها الحياة نفسها ، لفرط تنوع ساكنيها ، وتنوع ظروفهم، ومرونة سلوكياتهم ، وعفوية علاقاتهم : [إن وكالة عطية فى أذهان بعض أهل القرى تعنى مدينة دمنهور وإن كانت دمنهور لاتعنى وكالة عطية - ص١٦] وقد توحى فى مرة أخرى بأنها زنزانة غليظة الجدران لا يمكن الفكاك منها ، فتبدو كما لو كانت بؤرة للسقوط البشرى المحكم الذى يأخذ بخناق كل من يعيش فيها . وهى مشهورة بالتدنى وتحاط سمعتها بالغمز الخبيث ، كل من يبحث عن قاتل يتجه ذهنه مباشرة إليها ، وأى فلاحة سقطت [فحدث لها أمر الله - ص١٦] وهربت قبل أن تذبح بسكين الأهل ، أو بألسنة أهل البلد ، يلجأ من يبحثون عنها إلى الوكالة . إنها ملاذ كل مجرم خطير أو نصاب يريد أن يتخفى حتى لا يُكتشف أمره ، يبيت من يستقر فيها داخل الحجرات بقرشين ، وفى الفناء الواسع مع العشرات والعشرات من أنداده المرصوصين على الأرض بقرش واحد ، وفى الوقت نفسه فقد توحى فى مرة ثالثة بأنها مكان السعادة التى لايمكن أن نحصل عليها إلا فيها ، فقد ذاع صيت الوكالة ، بسبب جو السحر [والفرفشة وليالى الأنس - ص١٦] التى تُقام فيها ، وفيها أجمل الغوازى والغوانى والآلاتية وعوالم الأفراح والبهجة . وقد توحى فى مرة رابعة بأنها صورة سلبية للمدينة أو للوطن أو للمجتمع البشرى كله ، لو توسع القارئ فى خياله ، وكان يمتلك الخلفية الفلسفية التى تساعده على ذلك . لقد صنع "خيرى شلبى" من هذه الوكالة "يوتوبيا" خاصة يحلم بها المتمردون ، ويهربون إليها من سطوة الواقع الاجتماعى ونظمه وقوانينه الجائرة فى معظم الأحيان . حيث لايجدون من يقف إلى جوارهم فى حياة صعبة قاسية . وطوال الليل تصدر من الحجرات أصوات

مختلفة تتضح شيئاً فشيئاً لمن يُنصت ، فيظهر أن فى حجرة من الحجرات هناك من يلعبون القمار ، حيث تسمع "طرقعات" الورق العالية ، وفى أكثر من حجرة أخرى ناس يسكرون . وفى حجرات أخرى من يتعاتبون فيما يشبه العراك . وفى حجرات أخرى نساء تعلن عن لذتها بشكل واضح مثير ، دونما حرج أو حياء ، والأصوات النشوانة مكتومة تحت ستار من الصمت الكاذب . إنها لذائذ الفقراء ، وملامح عالمهم الخاص الذى تمكنت الرواية من التقاطه وتقديمه بهذه الصورة الدقيقة المذهلة .

وإمعاناً فى تأكيد الخصوصية والإحساس الكامل بالأمان فى داخل الوكالة ، جعل لها "الكاتب" هذه البوابة العظيمة الشبيهة ببوابة الحصن الحربى . هذه البوابة التى يعتقد من يراها أنه لايستطيع أن يدفعها إلا عشرة رجال على الأقل . وقد عُلِّقت عليها من الخارج مطرقة نحاسية كبيرة ، علاوة على نظام الدخول الخاص الذى يتطلب الاستئذان من "شوادفى" الصارم صاحب الوكالة ، والحارس الجبار لبوابتها ، والقاطن بصورة دائمة خلفها لايبرح مكانه فى أى ظرف من الظروف كأنه أبوالهول . وهو القادر أن يدفع عن وكالته كل خطر ، وبخاصة هجوم الشرطة الذى يحتمل أن يحدث فى كل لحظة ، مستخدماً ذكاءه المفرط ، وحديثه شديد الالتواء والمراوغة .

وفى كل الأحوال فإن "شوادفى" الماكر الخبير قادر على الكسب فى كافة الحالات . ومن جميع من يمرون عليه ، لفرط ما يمتلكه من ذكاء وتجارب . بدأها بتوطيد علاقته بكل طاقم شرطة جديد يتم تعيينه فى المكان الذى تنتمى له الوكالة ، وهو قادر إذا ما وقع فى أى أزمة أن يُفلت منها مثل انفلات الشعرة من العجين دون أن يصيبه أذى . "شوادفى" شخصية كاريزمية تسيطر على المكان سيطرة الحاكم القوى الخبير ، بل إنه استطاع أن يجعل لوكالته مكانة سحرية فى قلب كل من يقيم فيها ، سواء فى الحجرات أو فى فناء الوكالة ، بحيث إن الزائر أو المقيم سوف يرتبط بها ارتباطاً حميماً ، وهو مع كل قادمٍ إلى وكالته ، وبعد التعارف ، وإملاء شروط الإقامة ، وأسلوب التعامل معه . يبدأ بعلاقة ود عميق فيعزمه مجاناً على شرب الشاى و"السبارس" ، ويكون فى أثناء ذلك قد التقط طبيعة الشخص ، ومقدار ما يملك من مال . وما لديه من قدرات خاصة ومواهب فى سلوكياته أو هيئته . وبالفعل فى إحدى المرات الأولى التى دخل عليه فيها بطل النص تجهم فى وجهه وعامله بغضب وبأسلوب ردئ لم يعرفه فى اللقاء الأول ، وبعدها أمره بالخروج خارج الوكالة بشكل مسرحى ، والاستئذان قبل الدخول (!!) . وكأن "شوادفى" يريد أن يفرض نوعاً من السيادة العلنية ، والخفية ، على كل المتعاملين معه أو مع وكالته : [اخرج ثم اطرق الباب أولاً فأقول لك تدخل أو لا تدخل - ٧٩] . وعندما امتثل البطل ومارس المسألة بالشكل المسرحى هذا ، اعتدل "شوادفى" فى جلسته . وهدأت أسارير وجهه وسلم عليه بحرارة حقيقية . ووسَّع له مكاناً بجانبه . ومال نحوه بحب ورقة سائلاً إياه : هل يعمل له شاياً ؟!! .

سيظل "شوادفى" حتى آخر النص هو قائد الوكالة ، وهو الذى يمتلك معظم السلطات فى يده ، يوزع الحجرات ، ويوزع الأدوار والتمثيليات والنصائح الخبيرة ، يزوِّج بعض الرجال لبعض النساء ، ويستخدم من أخذوا قسطاً من التعليم كبطل النص أو غيره فى تحرير عقود نكاح لن يزوجهم لكى يحتفظ بها ، أو بمعنى أصح لكى يستفيد منها فى وقت اللزوم . إنها حالة سيطرة شاملة ، ونوع من فرض السلطة والهيمنة المطلقة على الجميع . حتى إن "شوادفى" هذا يصلح أن تقام حوله دراسات عن الأشكال البدائية لتكوين معنى السلطة .

ويظل إحساس الجميع هو الولاء لـ "شوادفى" . وكأن البشر يحتاحون باستمرار لشخص يتولى حمايتهم بشكل أو بآخر !! ، يحتاجون لشخص يطمئنون إلى ولايته عليهم ، وشوادفى أيضا هو [أمين سر] كل المقيمين عنده ، والمتعاملين معه ، والمارِّين عليه ، وفى المقطع التالى ، يجلس جلسة تأمل واستمتاع . فيشد الأنفاس من سيجارته الملفوفة من "كيس السبارس" ، ويبدأ فى البوح لبطل النص الذى استفسر ببراءة عمَّا لايعلم عن بعض ساكنى الوكالة . فيبتسم

"شوادفى" ، وبدلاً من أن يجيبه ، يلقى عليه بحكمة الزمان ، معبراً عن فلسفته الشخصية التى استخلصها فى خلال تجربة طويلة فى موقعه القيادى خلف باب الوكالة : [اللقمة التى تُفتش لا تؤكل !! والبيوت أسرار يا أخانا !! إن طاب لك العيش هاهنا فسوف تعرف كل شئ من تلقاء نفسك ! أما أنا فلا أقول شيئاً !! إننى فى قعدتى هذه أرى كل شئ يدور فى كل هذه الحجرات حتى وهى مغلقة الأبواب ! لكننى الباب الكبير الذى يقفل فى النهاية على أسرارهم ويستر عوراتهم - ص٨٨] ، "شوادفى" إذن هو الملك غير المتوَّج ، المتحكم فى مصائر كل من يقع تحت سطوته ، يغلب وجهة نظره فى كل شئ ، فيمنع بعض الأفعال ، ويوافق على بعضها الآخر ، ولكن فى النهاية فكل خطوة يمارسها ستعود بالفائدة عليه ، وسوف يحسّ القارئ هذا المعنى مباشرة بعد بعض المواقف أحياناً ، وفى أحيان أخرى سيتبين له أن الفائدة التى سيجنيها "شوادفى" لن تُعرف إلا بعد مرور بعض الأحداث حتى تظهر واضحة جلية لفرط مكره وخبرته ، فهو داهية كبيرة لايصل أحد إلى قرارها ، ومن قبيل هذه المنفعة التى لم يعرفها القارئ إلا بعد مرور مجموعة كبيرة من الأحداث ، أنه عندما رأى بطل النص فور تعرفه به وبهيئته التى تختلف على الأقل عن هيئة المشردين قاطنى الوكالة ، قال له إنه ينفع :كعدَّة ، فاندهش دهشة شديدة ، بل حدث له نوع من الفزع ، لأن هذا اللفظ يستخدم فى قريته بمعنى شديد السوء ، فالتقط "شوادفى" المعنى بسرعة ، لمعرفته بلغات القرى ولهجاتهم ، وطمْأنه بأنه لايقصد المعنى الذى فكر فيه . وبعد مرور مجموعة كبيرة من الأحداث والفصول ، يكتشف القارئ أن المعنى الذى يريده "شوادفى" من كلمة "عدَّة" هو أن لبطل النص هيئة تصلح لتشغيله فى عمليات النصب على مستوى عال ، فهو يشبه الأفندية المحترمين ، ليس هذا فحسب ، بل لقد تمكن بعض النصابين فى الوكالة من أن يحلقوا ذقنه بطريقة معينة ليتحول شكله ويصبح صورة من الشيخ "حسن البنا"!! وبالفعل تم إرساله إلى مساجد المدن المجاورة لمارسة النصب والاحتيال .

ولنقرأ هذا الوصف شديد الإثارة لشخص "شوادفى" وهيئته ، وهو وصف كاريكاتورى مذهل ينتمى لأسلوب ما بعد حداثى خاص يتميز به الكاتب نتيجة استخدام أساليب متعددة فى الوقت نفسه ، فهو يذكرنا بـ "تشارلز دكنز" من ناحية لبعثه لأجواء الفقر البشعة ، ويذكرنا بـ "ماركيز" من ناحية ثانية بسبب هذه الروح الأسطورية التركيبية المثيرة : [أطل من خلف الدرفة المغلقة ضوء كاب منبعث من فانوس . ثمة يد كبيرة بأصابع كالثعابين تمتد لترفع شريط لبة الفانوس . عم الضوء برحاية مدخل البوابة ، فإذا برجل يتمدد على مصطبة مبنية بالأسمنت ، لصق الحائط ، لايقل طولها عن ثلاثة أمتار ، يفترش ويتغطى بمجموعة من الأجولة المرقعة ببقايا بطاطين الجيش ، شكله يقطع بأن جسده لم يعرف الماء طول حياته ، وأنها قد لا تصله فى طعام أو شراب ، حتى أن الحشف والقشف جعلاه يبدو كجذع شجرة جزورين جافة حرقتها شمس لاهبة . أصابع يديه وقدميه طويلة الأظافر كالمخالب المخيفة ، وجهه مثل قِدر فخارى أسود . بلحية منتصبة الشعر كالأسلاك الشائكة . تطل منه عينان كعينى الجمل العجوز ، يتطاير منهما الشرر الأحمر ، وفم واسع كفتحة المرحاض ، خال من الأسنان ، وأنف مثل كوز الذرة المشوى..ص١٨]

رابعاً

(أ)

لقد كان أحد أهداف هذه الرواية : طرح معنى الضياع الذى تعرَّض له شباب مصر فى هذه الحقبة ، وهذا يشير فى حد ذاته إلى مشكلة الشباب فى التوقيت الذى ظهرت فيه الرواية ، وإلى مشكلة الشباب اليوم فى الوقت نفسه ، وكما سبقت الإشارة ، حيث تتفاقم مشكلة الشباب ليس على مستوى مجتمعاتنا فقط بل على المستوى الإنسانى كله ، فى ظل ظروف تتغير فيها البنى الاجتماعية والثقافية تغييراً جذرياً ، وفى ظل ظروف مرتبطة بالتغير الإنسانى والدولى كله ، مما يدفعنا إلى الاهتمام بالشباب بصورة أكبر مما سبق ، فى نطاق الإحساس بنشوء ضرورات جديدة وليدة ، وهاهو بطل الرواية الشاب القروى البسيط الممتلئ بكل معانى البراءة ، يتحول

تحت ضغط ظروف الواقع إلى شخص ضائع متشرد تنتهى حياته بين أيدى النصابين والعاهرات ومدمنى القمار والمخدرات حتى تنتهى به الرواية فى السجن ، وتستعرض الرواية أشكالاً مختلفة من معاناة الضياع الذى بدأ بهذه الصورة من التشرد : [إذا ما أقبل الليل احتوانى الظلام فضغطنى بين جنبيه فى قسوة شديدة إما بالبرد ، أو الخوف ، او بالضياع . عرفت النوم داخل المواسير وتحت الأشجار على الطرق الزراعية وبجوار الأفران الساهرة وعلى الأرصفة المتاخمة للمقاهى الشعبية ـ ص١٢] ، ولوكاندة "الفردوس" التى آوته لفترة قليلة هى مرتع لـ : [الصيَّاع واللصوص والنصابين والمحتالين والشواذ جنسياً والقمل والبراغيث والبق ـ ص٥٠] والحكومة تهاجمها باستمرار لتأخذ منها النزلاء بالجملة (!!) ، أما وكالة عطية التى لجأ إليها أخيراً ليعيش فيها حتى آخر صفحات الرواية بسبب فقره الشديد ، وبحثه عن المكان الذى يحميه ، أو يمكن أن ينتمى إليه ، فقد فوجئ فيها بمجموعة من الأنظمة التى تسير عليها ، فهى تحتوى على درجتين مختلفتين للإقامة أو السكن ، الدرجة الأولى : هى المبيت بقرشين داخل حجرة ، والدرجة الثانية : هى المبيت فى الفناء بين مئات المتشردين ، والضائعين ، ويوحى المكان بهذه الحالة من الضياع الشديد: فالفناء دائرى ، كأنه الكرة الأرضية كلها !! بلا سقف، منه للسماء مباشرة ، وقد تكومت على أرضه مئات من أجساد الرجال والنساء مختلطة !! . ولنتابع هذا التصوير المثير الذى يجعلنا وكأننا أمام لوحة للفنان التشكيلى "بروجل": [مئات الأجساد كجثث خلفتها حرب ضروس منذ قرون طويلة ، فتخشبت فى أماكنها وأخذت لون الأرض ، مرتصّة كيفما اتفق ، رأس الواحد فوق قدمى الآخر ، وأقدام غيره فوق رقاب وبطون البعض . وآخرون متلاحمون كأنهم جسد واحد ، يتكومون أمام البواكى ويتحاضنون ـ ص١٨] . لقد خاض البطل مناورات كثيرة انتهت كلها بالفشل ، والإحساس بالضياع ، وفشل البطل هو الذى يوازى سقوط البشر جميعاً بشكل رمزى على مستويات عديدة ، وقد تعمد الكاتب أن يستعرض حالات الفشل الجسدى والجنسى المتكررة التى عاناها البطل مع نساء عديدات لكى تكون رمزاً لهذا الفشل الكلى فى أن يحقق وجوده الإنسانى ، وبخاصة أن هذا النوع من الفشل يقترن لدى الشعبيين بالعار الشديد .

(ب)

وفى المقابل من هذا الضياع ، والسقوط الإنسانى ، تطرح لنا الرواية معانى الانتماء للوطن، وهى معانى قارّة فى أعماق الإنسان المصرى . تتجسد فى هذه الرواية من خلال هذا الارتباط الحميم بمدينة "دمنهور" ، ولقد تمكن الكاتب من أن يعبر عن أسوأ تجسدات الواقع من خلال لغة فنية رفيعة المستوى ، وهذا فى حد ذاته يعبر عن شكل من أشكال الانتماء ، وينتهز الكاتب كل فرصة لعمل توثيق للمدينة ، عشقاً لها وانتماء ، ولكن هذا التوثيق لا يعطل سيولة الدراما الروائية ، ولا يوقف هذا الإحساس بالعفوية الرائعة فيها ، فعندما هاجم بطل الرواية معلمه الظالم ، وتم فصله عن معهده ، لم يتمكن من العودة إلى بيته ، ولاحتى إلى قريته ، خجلاً، وخوفاً من عقاب أبيه وأهله ، فلم يكن وراءه سوى الهرب إلى المدينة ، لتصبح شوارعها وحواريها موطنه وسكناه ، وهنا يتم استثمار هذا الحدث الروائى من أجل إيضاح كل هذا الارتباط بالمدينة ، حيث يبدأ التوثيق لها باستعراض أسماء الشوارع وتعديد ضواحيها : [صرت طوال النهار والليل أذرع شوارعها وحواريها وأحياءها من شارع السوسى إلى شارع المديرية إلى كوبرى إفلاقة إلى شبرا إلى أبو الريش إلى شارع النادى . أقضى بعض الوقت فى مكتبة البلدية أقرأ القصص والأشعار أبحث عن عالم أفضل يؤينى لساعات قليلة أستقبل بعدها شوارع دمنهور المسفلتة الناشفة الطبع لا تحنّ بقطرة خير على غريب ولا تأمن لعابر سبيل ، اخترق شارع السوسى من شارع الصاغة ، بعد أن أكون قد شبعت من رائحة الفول المدمس المتصاعدة من مطعم العاصى ـ ص١١] . وتتردد فى الرواية أسماء الأحياء والمعالم والشوارع والحارات ، فهناك شارع خيرى الذى يمكن أن نخرّم منه نحو حارات جانبية ، حتى نصل إلى ميدان الساعة ، هذا الميدان الجميل ، حيث أسوار مدارس "معيطى" ، وسينما البلدية ، وخلفها مكتبة البلدية ، الشبيهة بكل المبانى الرسمية

فى كل العواصم ، وقهوة الطلبة ذات الجدران الزجاجية ، والردهة المستطيلة كالسامر ، والرصيف العريض المرتفع عن الأرض (ص٤٤) .

وفى المقطع التالى يبدو كما لو كان الثوثيق متعمداً لأنه يتعلق بتكوين المدينة ككل وعدد مرات إعادة إنشائها على امتداد التاريخ : [سرعان ما فطنت إلى أن الطريق إليها يمكن أن يكون قصيراً بل قصيراً جداً إذا جئتها من ناحية حى صلاح الدين الذى يربط بين أقصى المدينة ووسطها بتخريمات كثيرة عبر حوارى عمودية ضيقة . مما يشير إلى أن دمنهور أقيمت أكثر من مرة على امتداد التاريخ ، أو لعلها مجموعة ضواح صغيرة تزايدت مع الزمن وتمددت حتى تعاشقت فى بعضها بشكل سحرى عجيب .. ـ ص١٥] .

وتوثق الرواية لمدينة دمنهور توثيقاً تجارياً فتصف الشركات والمحلات والحركة التجارية بشكل عام : [إن مدينة دمنهور حافلة بالمحلات ذوات البنوك الكبيرة الممتدة على مساحات عميقة ، مثل محلات محمود الخوالقة تاجر الصينى ، تحتوى محلاته على كل مايخطر أو لا يخطر على البال من أشياء تخص مطابخ المنازل وجهاز العرائس حتى لقد يحتاج الزائر لمحلاته إلى يوم بليلة لكى ينتهى من المرور على جميع بنوكه وأركانه . ومثل محلات المسيرى تاجر الفانلات والسراويل والمنسوجات القطنية ولوازم الفرش والحمامات ، يملك مصانع كبيرة ويصدِّر للخارج . ومثل محلات غراب تاجر الخردوات الذى تعلن لافتات محلاته عن وجود مائة ألف صنف بدون مبالغة ـ ص٥٨] .

وهناك نوع آخر من التوثيق ، يأخذ طابعاً تاريخياً ، لقد مرّ البطل وصديقه محروس على مبنى بعيد من ثلاثة طوابق ، وهى دار لممارسة العهر ، وقد كانت فى العهد القديم استراحة الملك فؤاد ، هى من أملاكه الخاصة ، أو من أملاك نسيبه شقيق زوجته التى اسمها "شكار هانم" . وهكذا تتم الحكايات أو الشاعات أو التى تختلط فيها الحقائق بالخرافات الشعبية ، ويظل يتداولها البسطاء على امتداد الزمان ، يقول محروس إن نسيبه هذا ضربه بالرصاص فى رقبته ، فثقبها ، ولكن الحكماء التفوا حوله وسدّوا له الثقب بجلبة من الفضة ، لتليق به كملك (!!) ، وأن هذه الجلبة كانت تطفر إذا ضحك الملك أو زعق ، فأمر الملك فؤاد المفدى بتسفير نسيبه إلى مستشفى المجانين فى بلاد "برة" (!!) واستولى على أملاكه هنا فى دمنهور ولعب القمار بنصف ثمنها ، وترك هذه الدار المحترمة لواحدة من جواريه ، وأخيراً جاء ابنه الملك فاروق وصرف ثمن بقية الضيعة على "النسوان" ، وعلى مزاجه الشخصى ، فقد كان يغلى فى الحلة مائة زوج من الحمام الزغاليل حتى تصير مرقاً فيشربه قبل الأكل لتقوى قدراته الخاصة (!!) (ص١٧) .

وتتم أشكال أخرى من التوثيق للمدينة ، أكثر بعداً فى التاريخ ، إنه التوثيق الذى يشير إلى الحقب الفرعونية الأولى ، ويتذكر بطل النص كيف أن مدرس التاريخ حدثهم عن أحد شوارع دمنهور القديمة ، وكيف أن هذا الشارع كان يقوم فوق هديم المدينة الفرعونية القديمة ، التى كانت تسمى "دَمن حور" ، أى مدينة الإله حور ، ابن إيزيس وأوزوريس الذى كان من المفروض أن يثأر لأبيه من عمه "ست" إله الشر ، وقد تحولت فى العصور الحديثة من "دَمن حور" إلى "دمنهور" .

وكذلك فهناك التوثيق الثقافى لمدينة دمنهور ، عندما يعرف بطل النص أن فى دمنهور جمعية للأدباء ومقرها مقهى "المسيرى" ، ورئيسها "عبد المعطى المسيرى" صاحب المقهى ، وفى هذا إشارة للثقافة المستقلة التى انتعشت فى المقاهى ، والبيوت ، وفى الأماكن الخاصة ، والتى كان لها أكبر الأثر فى إنعاش الحياة الثقافية غير الرسمية ، وأشارت الرواية إلى مؤلفات هذا القهوجى الأعجوبة ، وكذلك مؤلفات وكتب مجموعة من الأدباء الدمنهوريين الشباب الذين شاركوا بشكل أو بآخر فى هذه الأنشطة الثقافية المستقلة من أمثال "أمين يوسف غراب" و"محمد عبد الحليم عبدالله" و"أحمد محرم" و"على الجارم" ، وقد أكسبت هذه الأسماء الحقيقية المزيد من الروح الواقعية التى أثرت النص الروائى بصورة أعطته المزيد من الحيوية والمصداقية . وتقدم الرواية

صورة فريدة للقهوجي المثقف الذى يشرف على جلسة المثقفين والأدباء الذين يضمون ترابيزات المقهى إلى بعضها ، ليلتفوا حولها ، ويبدأون المناقشة : يقرأ بعضهم ، وينصت الباقون بإمعان .

لقد جسد هذا التوثيق ، سواء التوثيق المعاصر والإشارة إلى جغرافيا الشوارع ، أو التوثيق القديم أو التاريخى أو الثقافى أو الحنين إلى الحقب القديمة ، والجذور الأولى ، شكل كل هذا معنى جديداً يندرج تحت أحدث التوجهات الفكرية والجمالية ، التى تضع للنوستالجيا مكاناً أساسياً فى الكتابة اليوم ، وفى الوقت نفسه يعبر عن هذه الدرجة العالية من حب الوطن ، حب يستخلصه من أعماق قلبه فى مرة ، ومن جغرافيا البيوت المهدّمة ، وسهرات المثقفين على المقاهى الشعبية فى مرة ثانية ، لقد دلف إلى "دمنهور" من زوايا عديدة ، وعبر عن رؤية جدلية ، فهو لايطرح الفكرة من خلال تصور واحد وحيد ، بل من خلال أفكار متعددة متداخلة فى الوقت نفسه. هى التى تقدم لنا بتشابكاتها تلك : المعرفة ، وهى المعرفة بمعناها المركب الغنى .

خامساً

لقد برع الكاتب فى تقديم المشاهد الشعبية ، وهى مشاهد قصد أن يقدمها بشكل واع ، ومشاهد أخرى تولدت بشكل ضمنى فى أثناء عملية الخلق الروائى ، وإبداع المشهد مهما كان واقعياً لايكتفى بتعداد الأشياء التى يتضمنها المشهد ، أو حتى وصفها ، ولكن عبقرية المشهد تتأتى فى خلال خلق علاقة بين هذه الأشياء ، وعلاقة أخرى مع طبيعة الرؤيا التى يريد الكاتب أن يوصلها . وهناك مشهد آسر يطرح علاقة بين معطيات وأشياء تمتد بامتداد الأفق من ناحية ، ويطرح حلم بطل الرواية فى الانطلاق وتجاوز قيود العالم من ناحية أخرى ، إنه مشهد يبدأ بصديق البطل : محروس راكباً دراجته ، يلتقيه ، فيأخذه معه على المقعد الخلفى للدراجة ، لكى تنطلق فتسابق الريح ، متجهة إلى قهوة الفرّانين حيث سيعزمه محروس على "واحد شاى" . ويظل هذا المشهد الشعبى الشاعرى يمتد لأنه بطبيعته يُقدم لنا من خلال دراجة منطلقة فنمر فى دمنهور القديمة على محطة السكك الحديدية ، حيث تبدو القضبان فى السفح العميق ، وتنطلق الدراجة الخفيفة بصورة مثيرة ، فتتباعد المدينة خلف ظهرىّ الراكبين ، وتتوالى الجدران بأنواعها، جدران مهدمة ، وجدران سائبة ، أو مركبة من الحجارة كجدران الهرم ، وجدران أخرى بأسقف جمالون ، تمتد على مساحات كبيرة ، وتظل الدراجة تسرى منطلقة لتمر على المزيد من المبانى ، والمصانع ، ومحالج القطن ، والفابريقات ، ولعلنا نتذكر هنا قصيدة رائعة للشاعر الروسى "إيفتشنكو" ، أو بطل رواية "سبيل الشخص" لـ "عبده جبير" الذى يدور بدراجته على المواضع المختلفة بكل هذه الشاعرية والرقة ، مع اختلاف مناخى الروايتين .

وهناك العديد من المشاهد الشعبية التى تصف أحوال الناس ، والتى تعبر عن حياة المصريين بدقة متناهية طوال نصف القرن الماضى حتى الآن على الأقل ، يمكننا أن نرى إلى شوادفى مثلا متربعاً على مصطبته ، يتهيأ لعمل الشاى ، وأمامه "منقد" النار مشتعلا بـ "القوالح"، وفوقها كوز من الصفيح أسود اللون ، له يد من السلك مبرومة حوله بإحكام ، فيهزّ الكوز برفق ، لتتصاعد رائحة الشاى النفاذة التى تملأ خياشيم من يجلس إلى جواره . أما بطل النص فيصف لنا عملية شرب الشاى كطقس ، له أسلوبه ، وأصواته ، ومناخه الخاص : ["إشرب وهو ساخن ! " باستمتاع شديد شفطت أول شفطة . لم أصبر على الشوق . فتابعت الشفط بصوت عال حتى أتيت على الكوبة ، وأعدتها إليه لكى يملأها لنفسه . شفط شفطة سطحية ، ثم وضع الكوبة وسحب كيساً كالحاً أخرج منه دفتر البافرة ـ ص٢٣] . وهذه امراة شعبية تعد النقود : [دبت يدها فى سيالتها ، ثم أخرجتها قابضة على حفنة نقود . صارت تعدّ الشلنات والبرايز وأنصاف الفرنكات الفضية المضلعة والقروش الفضية المخرومة والبرونزية الحمراء المشرشرة وعشرينات الخردة والملاليم الحمراء ـ ص٢٦] . ومشاهد أخرى لعمليات البيع والشراء التى يمارسها الباعة الشعبيون ، فنرى إلى تلك المرأة البائعة فى إحدى حارات دمنهور ، وقد وضعت [أمامها قفصا من الجريد كبير ، وضعت فوقه لوحاً مسطحاً من الخشب ذا حواف بارزة. نثرت فوقه ألواناً من الحلوى الساذجة : نبوت الغفير ، موز من عجينة سكرية هشة ، عسلية

كفوف حلاوة سمسمية ، لعلها هى المرأة نفسها التى تجلس فى مدخل بلدتنا على الطريق ، تتصيد الأطفال القادمين من الحقول لتبيعهم هذه الحلوى بأى ثمن ، بكوز من الذرة ، حفنة قمح ، حزمة برسيم ، حزمة حشيش أخضر للأرانب ، رغيف وقطعة جبن . عجبت حقاً أن توجد مثل هذه المرأة فى المدينة البندر ـ ص٧٨] . ويثير هذا المقطع المهم مجموعة من الدلالات ، منها هذا التقارب بين الريف المصرى من ناحية ، والحى الشعبى الفقير من ناحية أخرى وكأن بينهما صلة قرابة وتجانس ، ومن هذه الدلالات أيضاً أنه ما زالت قطاعات من الشعب المصرى ، حتى زمن الرواية ، وهو منتصف القرن الماضى ، تتعامل بأسلوب المقايضة لتبادل حاجاتها وغذائها ومصالحها .

وتصف الرواية الحركة التجارية المصرية فى الأحياء الشعبية فى المدن بصورة نادرة المثال، فنرى دائماً إلى الأسواق الكبيرة المتسعة التى تبدو لا نهاية لها ، ولعل أحد نزوعات البطل أن يلجأ إلى السوق بجماهيره التى لا أول لها ولا آخر ، كنوع من تعويض هذا الإحساس الداخلى بالخواء ، أو الفراغ الشديد ، وللسوق فى نفوس كل مصرى مكانة خاصة ، لأن الفراعنة هم أول من ابتكروا فكرة السوق ، وبشكل عام يرتبط المكان على مستوى الرمز بمشاعر وأحاسيس خاصة، وأى مكان قادر على إثارة انفعال البشر بطرائق مخصوصة ، والسوق الذى قدمته الرواية يتميز بالثراء الذى لايبدعه إلا فن من طراز خاص من خلال هذه البانوراما المستعرضة : حيث رص الباعة أكواماً من الحبوب والقصب والأقمشة والخضروات والطيور والأشياء التى لاتخطر على البال، والناس مزدحمة كازدحام يوم الحشر ، وهناك حيل ذكية يمارسها الباعة فكل بضاعة تجاورها البضاعة المتعلقة بها ، فباعة الأقمشة ، يجاورهم باعة مستلزمات التفصيل ، ومحل الجزارة ، يتحلق حوله باعة البصل والطماطم والجرجير ، وفى البعيد يمتد سوق الماشية والأغنام والحمير ، ويحيط به سور سلكى شائك حيث يتناثر الحراس ، وجامعو "الأرضية" من شاغلى الأماكن ، حسب المساحة التى يشغلها كل منهم ، ويضجّ سوق البهائم بالحركة ، وتصل رائحة روثِه إلى مساحات شاسعة تذكر الناس برائحة الحليب والقشدة والسمن واللحم المسلوق (ص١٧٧) . وفى جانب آخر سيكون هناك باعة الطرح والمناديل والغوايش الملونة من النايلون ، تلتف حولهم طوائف من النساء والصبايا والأطفال ، ثم يبدأ سوق القمّاشين حيث صف طويل من دكاكين أو عشش صغيرة من قماش الخيم المشدود على أعمدة وقواطع من الحديد والخشب مغروزة فى الأرض، وإذا اقتربنا من محلات القماش ، ودخلنا فى أحدها ، فسوف نرى إلى صاحبها وهو البائع فى الوقت نفسه : "محمد أبو سن" يترك "الرفايع" ليبيعها بطل النص الذى كان يعمل معه فى إحدى مراحل الرواية ، لينشغل بالزبائن وطلباتهم ، أما هو فيتفرغ للمبيعات الثقيلة ، وقبض النقود ومراجعة الحساب بالقلم "الكوبيا" ، ينزعه من خلف أذنه ، ويكتب به على ورقة بحجم كف اليد من رزمة مشبوكة بمقبض ، ولايرمى بأى ورقة ، بل يثنيها إلى الخلف حتى يتسنى له مراجعة كل حسابه آخر النهار بموجب هذه القصاصات التى لايفهم تفاصيلها أحد سواه . لقد نجح الكاتب فى نقل أدق التفاصيل المتعلقة بالبيع ، والتى تجد هوى لدى كل قارئ مصرى من ناحية ، لأن هذه الأحداث تمثل جزءاً من تجربة المصريين الفعلية واليومية فى التعامل مع الأسواق ، ولدى كل قارئ بشكل عام من ناحية أخرى ، حتى من غير المصريين ، لأن المسألة ترتبط بتجربة حياة إنسانية ذات وقع حسى حار .

ويتعلق بالأسواق والبيع مشهد "الشحاذ" ، فلم تنسه الرواية التى اهتمت به اهتماماً خاصاً ، وأفردت له فصلاً كاملاً ، بالإضافة إلى عشرات الأحداث التى ساهم فيها الشحاذ "زينهم العتريس" فى خلال النص بشكل عام ، ولكن للشحاذ فى السوق وقع خاص ، لأن المصريين جميعاً رأوه فى السوق ، ويتبقى فى أذهانهم الكثير مما تبقى من هيئته وتصرفاته التى تكون مميزة فى العادة ، وهاهو الشحاذ يظهر أمام فرش أحد الباعة ، يلقى تعويذته المعتادة التى لها فعل السحر فى قلوب الباعة ، وبالذات أولئك الذين يبحثون عن الفأل الحسن والثواب ، نَفَحَه أحدهم ملء قبضة اليدين من بلح العجوة فى ورقة "جرنان" ، ونَفَحَه آخر قرشاً ، ثم توقف أمام سيبة الجزار فارداً حجره ، فألقى فيه الجزار بأشياء غريبة : مجموعة مواسير مكسرة ، وبقايا

عَفشة الذبيحة كالفِشّة والمصران والطحال ونثارات من الدماغ كان من المفروض أن يرمى بها للكلاب المقعية على مقربة منه تزوم بشراسة ويأس (ص١٧٨) . والسوق المتخيل لدى "خيرى شلبى يخلقه بناء لغوى ، أو هو فضاء تصنعه اللغة . وهناك تبادل للتأثير بين المكان المتخيل : "السوق" من ناحية ، واللغة من ناحية أخرى . وهو تبادل يفيد الجانبين فى اللحظة نفسها ، ومن هنا فقد تحول السوق لدى الكاتب إلى شبكة من العلاقات بين التصور من جهة ، وخصوصية اللغة والتراكيب الأسلوبية من جهة أخرى ، والمنطق الذى نفذ لوحة السوق هو بعينه المنطق الذى نفذ النص الروائى كله ، بكل مشاهده ، بداية من المشاهد الاستاتيكية ، مثل استعراض مكونات حجرة البطل : حقيبة ومصطبة ونافذة ، مروراً بالمشهد متوسط الحركة ، مثل جلسته مع وداد الغازية ، هو جالس وهى تتحرك ، وانتهاء بمشهد غزير الحركة ، مثل مشهد السوق ، وهكذا.. وهنا سيكون من المهم أيضاً التحدث عن العلاقة بين السرد والوصف ، والسرد بالطبع هو عصب الحكاية ، ويتصل بعمودها الفقارى ، ولكنه لا يتمكن من الانتعاش والتحرك والتمدد والاتصال إلا عن طريق الوصف ، ولكننا يمكن أن نلاحظ بشكل عام ، دون أن نصل إلى نظرية نهائية ، أن الوصف يتسق مع الاستاتيكا ، أو الأشياء التى لا تتحرك ، أما السرد فهو مرتبط بالديناميكا ، أو بكل ما يتحرك سواء أكان حدثاً أو شيئاً .

وهناك مشاهد شعبية للأطعمة ، وأساليب تناول الوجبات وهى تقدم خصوصية الشعب المصرى ، وذوقه الخاص المرتبط بمسألة التعامل مع الغذاء ، والطعام يمثل أحد الموضوعات المهمة التى تدرسها علوم الحضارة بوصفه يمثل حاجة أساسية يمارسها البشر على وجه خاص ، لأنهم يمثلون الكائنات الوحيدة القادرة على ممارسة فعل التذوق ، كما أن فعل الطعام يمكن أن يشكل فعلاً جماعياً احتفالياً يمارس فى مناسبات متعددة .

وهناك دراسات أنثروبولوجية تعرضت لتاريخ التعامل مع الأطعمة بصفته يمثل أحد أشكال التطور والتحضر الإنسانى ، بما تحويه كل مرحلة من تجسيد لمجموعة محددة من القواعد الأخلاقية والاجتماعية ، وتبادل الخبرات ، والمعرفة ، فى مختلف البيئات والمجتمعات باعتبار أن أساليب التعامل مع الطعام تعدُّ مظهراً ثقافياً للإنسان ، وعنصراً أساسياً من عناصر حياته : [وأشار للولد حندوقة على البنك المواجه ، فقفز عابراً البنك كالبهلوان ، ثم اختفى فى شارع السوسى . وبعد حوالى ربع ساعة عاد يحمل على صدره جعبة كبيرة فيها لحم وبصل وليمون وطماطم وثوم وجرجير . خرّط كل ذلك إلى قطع صغيرة وضعها فوق بعضها فى مستطيل لفه بورقة سيلوفان ثم لفه ثانية فى ورق اللحم التخين ثم ذهب بها إلى الفرن البلدى حيث دفع بها الفران إلى جوف اللهب لمدة ساعة ، ثم عاد بها محمولة على كومة من الأرغفة الساخنة . فوق فرشة من الجرائد انفتحت اللفة فإذا سيمفونية من روائح عبقرية تنبعث فتبعث الشوق والطرب والإنسانية ـ ص٥١] . ومن الممكن أن يتم الغداء من "الزيارة" التى دخل بها الضيف ، وهى عبارة عن أوزة محمرة فى حلة من الأرز "المعمّر" باللحم العجالى ، مع فطير "مشلتت" وعسل نحل وجبن "قريش" (ص٢٣٩) ، وفى مواضع عديدة تصور الرواية وجبة الإفطار وتناولها ، فيطوّح بطل النص فى جوفه رغيفين ونصف دون أن يدرى ، بسبب شدة إغراء [الفول والبصل والجرجير والليمون واللفت المحدّق والباذنجان المتبّل ـ ص٩٦] ويظل يملس بكفه على بطنه علامة أنها امتلأت ، ثم يساله الصبى خادم المطعم فى صوت أخوىّ : " شاى ؟ " فيرد عليه " نعم " ويضيف : " هى الشيشة عندكم بكام ؟! " فيرد عليه : " مايهمكش ! " إنها دقائق التعامل بين رواد المطاعم والعاملين فيها استطاع الكاتب أن ينقلها لنا من خلال روحها الطبيعية شديدة الواقعية ناقلا لنا أبسط تفاصيل حياتنا الحقيقية المعيشة التى يتعمد كثير من الكتاب إخفاءها بعدّها من صغائر الأمور ، حتى كشف الأدب الجديد عن أنها هى القضايا الجوهرية التى يعيشها كل منا فى كل لحظة من لحظات حياته ، وهى أساس وجودنا الذى ينبغى أن نبدأ منه كل رحلة بحث حقيقية عن معنى حياتنا .

كما تقدم الرواية مجموعة من أزياء الرجال والنساء ، فى مشاهد متعددة ، وكما هو معروف فى الدراسات الشعبية فإن الزى له فلسفة متعددة المعانى ، منها أن اللباس هو إحدى الوسائل المستخدمة لإبراز الجاذبية ، من أجل الجنس الآخر ، وخلق مزيد من الدوافع الغزلية ، ومن المعانى الأخرى المعروفة الارتباط بالمعتقدات الشعبية والسحرية ، وهذا يبرر الزخارف والنقوش والتطريزات المختلفة ، التى قد يكون المقصود منها منع الحسد ، أو جلب الخير ، أو ضمان الإكثار ، الخ ..

وهذه "سندس" الغجرية ترتدى ثوباً من الشيت الرمادى المبرقش بكُور صغيرة خضراء قاتمة ، كاس لحد الكعبين فوق الخلخالين بكورنيش عريضٍ ؛ وكسور وكشكشة فى منطقة الصدر والجزع والوجه كأنه مرسوم بريشة فنان فرعونى شعبى جداً ، وفى أعلاه المنديل أبو أُوية المشغول بالفل والترتر ، يخفى شعرها فى بَرْمة عرباوية عتيقة . وتحته الشال القطيفة الأسود ، أما الأنف فمستقيم مدبب شامخ الطرف مخروم من أسفله لكى تتدلى منه فردة قرط من الذهب على شكل مخرطة الملوخية ، وبين الحاجبين نقطة وشم خضراء ، ولها مشية معجبانية كمشية الفرس . ويحس من يراها أن كل عضو من أعضاء جسمها كأنما يمشى وحده فى حرية تامة ، لكنه مايلبث حتى يتقابل / يتضافر / يتدافع / مع بقية الأعضاء الأخرى(ص٢٢٥) . وأهم ما يميز هذا الوصف: اختلاط وصف الزى بوصف الجسد كأن هناك وحدة بين الجسد والزى ، أو كأن هناك روحا واحدة تشيع فى المعطيين نابعة من انتمائهما للشخصية .

وهناك مشاهد أخرى ترتبط بتقديم مجموعة من المهن والحرف الشعبية ، فى صورة دقيقة تنم عن خبرة إنسانية واسعة ومعرفة بطبيعة الحياة الشعبية ، ورغبة فى التوثيق الفنى - إن صحت التسمية - لهذه الحياة بالانتقال إلى أدق التفاصيل ، والعواطف ، والمعتقدات ، وأشكال العمل ، والمهن الشعبية المختلفة ، منها على سبيل المثال مهنة البائع المتجول ، ويمثلها "محروس" ، جالساً على الطريق الزراعى فى مدخل المدينة ، أمام كومة من حزم الفجل والجرجير مفرودة فوق جوال ، ينادى الزبائن بالمواويل التى تتغزل فى فجله وجرجيره بحرارة وحيوية تفوق غزل أبى نواس فى خمره ، فالعيون الخضر فى فجله ، أما الجرجير فهو شراشيب ستائر غرفة نوم الحبيب ، وهو الوشم المدقوق على صفحة قلبه باسم النبى محمد عليه الصلاة والسلام (ص١٣) ، لقد أكد الكاتب فى هذا المقطع القدرات الشعرية العفوية التى يعبر بها الفقراء عن أنفسهم بطلاقة .

سادساً

(أ)

لقد تعمدت هذه الرواية أن تقدم لنا لغة البسطاء مباشرة لتضعنا فى قلب الحالة التى يريد الكاتب أن يوصلها لنا ، ونشعر فى كل موقف بمدى هذه الروح الواقعية التى تخلق لنا الحدث خلقاً ، نحن هنا مثلاً فى الشارع بالفعل ، وأمام دراجة تتوقف أمام البطل وعليها شخص يتقدم منه [(فاشخاً) حنكه الواسع صائحاً بودّ وحرارة : "إزيك" - ص١٣] ، إن لفظة (فاشخاً) هنا وبالرغم من سوقيتها ، بل وبذاءتها أيضاً قادرة على أن تشحذ انتباه القارئ بشكل حسى ، وتنقله مباشرة إلى قلب المشهد الذى تقدمه ، أى إلى قلب الشارع المصرى . ويتكرر هذا اللفظ مرات عديدة فى النص ، وفى موضع آخر ، على سبيل المثال يتحدث بطل النص عن "شوادفى" : [ثم فشخ حنكه الواسع بابتسامة عريضة ، وراح يصب الشاى - ص٢٣] .

نجحت لغة الكتابة فى هذه الرواية فى إيجاد حلول ممتازة لمشكلة اللغة التى يتم الحكى بها ، فقد تم استخدام مستويات لغوية متعددة فى الوقت نفسه ، فيستخدم الكاتب لغة القرآن الكريم ، ولغة الشعر العربى القديم ، واللغة العربية الفصحى البسيطة ، ولغة العامة ، ولغة الغوغاء ، واللغة المبتذلة ، وكلها قد انصهرت لتتفاعل مع بعضها تفاعلاً تاماً ، وتظل تلح على ذهن القارئ حتى إذا ما انفرد أحد المقاطع بأى هذه الأنواع اللغوية لا يتسبب فى إحداث صدمة

مـا ، أو إحسـاس بنـتوء يـنال من الانسجام المتصل بين مختلف الأجواء التى تقدمها الرواية . بل على العكس أضاف هذا الأسلوب ثراء إلى النص ، وأضاف طبيعة جديدة للتوجه الواقعى .

وتخـتلط ألفـاظ المديـنة بـلهجات الفلاحين أو القرويين عبر سطحى بيتى شخصيتين من شخصـيات الـرواية ممـا يشـى بالحـراك الاجـتماعى الحادث والتبدلات القروية الآخذة فى التغير والاخـتلاف تحـت ضـغط الـتأثير الـناتج عـن الهجـرات إلى المديـنة لتحقـيق المـزيد مـن الأمـن الاقتصـادى، ويمكننا أن نتابع هذا المعنى فى المقطع التالى : [بيت "محمد أبو سن" فى مواجهة بيـت الحـاج "مسـعود" مباشـرة ، والـود العمـيق متـبادل بـين النسـوان عـبر الشرفات والمنازل ، وكـلمات: ياطـنط ، وياآبيه ، وياآنسـة تملأ الأصبحة والأصائل بأصوات نسائية رخيمة بلهجات بندرية تشوبها لكنة فلاحية قاطعة ـ ٣٨]

وتستخدم الرواية معجماً شعبياً فى أوسع استخدام نفذته رواية أخرى ، فنجد كلمات من قبـيل [الوَسَـعَايَة ص١٣(بمعـنى المكـان الفـارغ المتسـع) ـ فَعَص رأس الدمل ص٢٤(بمعنى ضغط علـيه) ـ ابـن الجِاجـة وديـدة لـزَمْ ص٣٨(بمعنى مباشرة) ـ المنديل أبو أُويـة ص٢٢٥ (بمعنى ذو الـزخارف) ـ تجـضّ ص٢٢٧ (بمعنى تئن مشتكية) ـ تدحلبنا لمعرفة حقيقة أمرنا ص٣٤٩ (بمعنى تسـتدرجنا أو تتقصـى أخبارنا) الخ ..] وهى ألفاظ شعبية شديدة الارتباط بالوجدان الشعبى ولعل بعضها لم يندثر حتى الآن .

وفـى إبداعـات اللغـة الشـعبية ستقدم الرواية الأغانى والأدوار والمواويل الشعبية فى أفواه البسـطاء ، والأغنـية الشـعبية هى قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة يرددها الناس فى الأوساط الشـعبية ، وهـى تمثل واحدة من أعظم ألغار التجربة الإنسانية ، يسهم فى تأليفها عدد كبير من المتفوهين بها من خلال الإضافات التى يزيدها معظم ناقليها ، حتى تصل إلينا فى شكلها الأخير القـابل للـتغير فـى المسـتقبل ، والأغـانى الشـعبية قـادرة كمـا لايقـدر أسلوب آخر على السخرية والـرفض، والتعبير عن الفجيعة ، ومرارة الحياة ، وهى الشكل الفنى الوحيد الذى يمكن أن يقدم ممارسـات سريالية مدهشة دون أن تقابل بأى رفض من قبل الناس ، وهناك ـ على سبيل المثال ـ الأغنية الشعبية الرائعة التى يفتتح بها الكاتب روايته ، وهى ذات نكهة فولكلورية تطرح الخرافة الشـعبية ، بصـورة شـديدة الجاذبـية مـثل كافـة الأغنـيات الشعبية التى تتردد فى ريف الدلتا ، أولها :

ياقمرنا ياهادى ..

يالابس البغدادى ..

شيل حماتك وارقعها ..

خلى الدم يفرقعها ..

فرقعها لولى لولى ..

زى الشمع المحلولى ..

حليته قبضه قبضه ..

زى الصندوق الفضه .. (ص٧)

(ب)

يحكـى البسـطاء بطرق شديدة الطرافة لأنهم يتركون لخيالاتهم البسيطة العنان ، ليعبروا عـن كـل مايجيش بصدورهم بحرية شديدة ، وهاهو محروس يحكى للبطل عن الجلبة الفضة التى سدوا بها رقبة الملك فؤاد التى ثقبتها رصاصة ، أو كيف أن الملك فاروق كان يشرب مرق مائة زوج

من الحمام تم انصهارها داخل حلّة تغلى مياهها . وكيف أن مطعم "العاصى" هو أشهر صاحب مطعم فول مدمس في مصر كلها . ويقال إنه أهدى للملك فاروق قِدرة من الفول المدمس . وحين ذاق منها الملك طبقاً في فطوره أرسل له لقب البكوية في برقية عاجلة (ص١١) !! .

سابعاً

(أ)

يمثل المنطق الشعبى فلسفة حياة للبسطاء من أبناء الشعب المصرى فللتجارة على سبيل المثال مجموعة قوانينها الخصوصية التى لا تنجح شعبياً إلا من خلالها . وهذا ما تلمسته الرواية بحساسية شديدة فهذا : "محمد أبو سن" تاجر الأقمشة متوسطة الحال ينجح فى تجارته ، بسبب هذه الابتسامة الجميلة فى شفتيه ، وهاتين الغمّازتين فى صدغيه ، وعلى وجهه مسحة من الصفاء والطيبة والبراءة تجذب المشترى فيحس بأنه أحد أقاربه ، لما فيه من أُلفة شديدة ، وبالإضافة إلى هذا فجميع زبائنه يثقون فى أن أسعاره أقل من سعر السوق بقرشين وربما عشرة قروش فى المتر الواحد ، كما أن أقمشته مضمونة الجودة ، ويتعمد "أبو سن" أن يجعل هناك برحة فى أثناء القياس بالمتر ، فهو قبل أن يقطع القماش ، يبتعد عن نقطة القياس بخمسة قراريط على الأقل لصالح المشترى ، وهكذا نجح "محمد أبو سن" على مدى عشرين عاماً ، وقد تحول من بائع (سرِّيح) بعربة يد إلى صاحب محل ناجح .

والخرافة والغيبيات أيضاً من المعانى التى تدخل فى تركيب الذهنية الشعبية ، وتساهم فى صنع المنطق الشعبى ، وقد وردت الخرافات فى مواضع عديدة فى الرواية ، وهذه دميانة القرداتية ، من سكان الوكالة ، واحدة من قبائل النَّوَر فى الأصل ، ترسم لها الرواية صورة كاريكاتورية ، حيث وجهها منفوخ كالكرة ، لاينثنى ولايتكرمش ، لأنها ـ كما صرح زوجها الأخير ـ تدعك لحم وجهها بمنىّ الثور (ص١١١) ، ومنذ صباها وشبابها تربّت على أطعمة غريبة ، تشتريها من أبعد الأسواق ، بأغلى الأثمان : كبد الذئب وقلبه ، بيض النسر ، إحليل الحصان !! . والسحر يمثل معطى من المعطيات الشعبية المهمة ، وله منشؤه الذى يعود إلى مراحل بدائية موغلة فى البعد ، ومن أنواعه الطقوس السحرية المرتبطة بالمعادن كالحديد (الذى ارتبطت بتاريخ اكتشافه فى حوالى الألف سنة قبل الميلاد عقائد دينية وسحرية مختلفة) والذهب ، والبرونز . وهناك السحر الذى تمارسه "سندس" الغجرية ، واسمه مشاهرة الذهب ، وشرطه أن يتم فى حجرة مظلمة ، وتقول "سندس" : إن فى الذهب سراً خطيراً لمن يفهم حقيقته . وهى تكلف طالبة السحر بتحضير إبريق من المياه سقط عليه الندى . وتضيف هى إليه أشياء من عندها ، ثم تضعه مع الذهب فى الطشت ، وتعزِّم عليه بتعزيمة معينة ، فى الوقت الذى ينطلق فيه البخور الجاوى ، فتوشوشه بكلمات سرية ثم تجففه وتعيده إلى صاحبته ، فتلبسه فينعدل حظها ، وينعدل مزاج الشخص الذى عليه العين والنية (ص٢٤٤) ، وبغض النظر عن أن المسألة يقصد بها النصب والسرقة أم لا ، فالمهم فى مثل هذه المقاطع أنها تبين التكوين الذهنى ، وأسلوب التفكير لدى المصريين فى مجملهم ، وبخاصة الطبقات الشعبية والفقيرة فى هذه الحقبة الزمنية ، بل ويستمر جزء من المسألة على الأقل حتى الآن ، لأن المقهور العاجز غير المستنير لابد أن يلجأ للسحر والمندل والقوى الغيبية لكى تعينه على قضاء حوائجه ، والحصول على متطلباته .

(ب)

السخرية سلاح شعبى يستخدمه البسطاء لممارسة المقاومة المعنوية لأعتى أشكال القهر التى يمكن أن يعانوا منها ، أى أنها تحوى فى داخلها المفارقة بين طرفين ، أو تحمل فى تضاعيفها المعنوية الشئ ونقيضه معاً ، ويسخر بعض الشعبيين من سلوك الأثرياء ، وقِيَمِهم ، وسلوكياتهم . ويسخر بعضهم من أفعال الزمان وسطوته . ويسخر بعضهم من سطوة القانون ، دون وعى بأنه يشكل أرقى ما وصل إليه تنظيم الحياة الاجتماعية المعاصرة ، ويعتبرونه أحياناً قوة تحارب نزوعاتهم العفوية وحياتهم وممارساتهم !! ، وهذا "شوادفى" حامى حمى الضائعين والمتشردين

والخارجين على القانون ، يدلى بدلوه فى المسالة محرضاً بطل النص على ممارسة التزوير: [ـ كانون ؟! شي الله ياكانون ! الكانون يطبخوا عليه فى البيت يا أخانا ! أنت تفعل ما أقوله لك على ضمانتى ! سأعطيك أجرا على ذلك ! هاك قرش صاغ بحاله ـ ص٢٧]. السخرية اللاذعة هى أسلوب الفقراء للانتقاد والاعتراض ورفض السلوكيات التى يستهجنونها ، ولتجاوز كافة الأزمات التى يمكن أن يمرّوا بها ، وهناك من يسخر من الحاج مسعود الثرى المكروه فيسميه [الحاج قرد ـ ص٤٩]. والمواطن الشعبى البسيط يعبر عن نفسه مباشرة بالسخرية أو بتوجيه الشتيمة المقذعة أحياناً ، يوجهها ببساطة وكأنها تعبر بذلك عن حقه المستلب ، يوجهها بوضوح وبشكل مباشر لمن يحس بمعاداته أو أنه يوجه الأذى له ، وهاهو بطل النص يستشعر كم الأذى الذى وجهه له أستاذه الظالم الذى لم يكن يعجبه أن أبناء الفلاحين المعدمين يمكن أن يتفوقوا فى التعليم على أبناء الذوات ، فيصفه مباشرة : [إلا أننى رزئت بمدرس للرياضة ، كان سخيفاً ، وسمجاً ، وابن زانية ـ ص٩] .

لقد تميزت هذه الرواية على المستوى الفنى والتقنى ، وهى شهادة إبداعية على المرحلة التى سجلتها بدقة، التسجيل بمعناه الإبداعى الذى لايستطيع أن يمارسه سوى كاتب يقظ ، يؤمن بقيمة الإنسان المصرى : ينقب فى ملامحه ، وفى سلوكياته ، وفى طبيعة تصرفاته بإزاء أدق المواقف، لقد خاض الكاتب رحلة حسيّة فى حياة الناس ، ولكنها حسية تظل متصلة فى كل لحظة بأعماق الروح ، فتمكن من أن يضع قبساً من الضوء على جوهر هذا الشعب ، بعناصره المتحركة المتغيرة المتفاعلة بمسئولية مع الظروف الخارجية ، من ناحية ، وعناصره الثابتة التى يعايشها منذ آلاف السنين .

قدمت الرواية صراع الإنسان ضد أشكال التخلف ، وإحباطاته ، صراع الإنسان لكى يتمكن من البقاء ، ليس بالمعنى الفيزيقى فقط ، ولكن بالمعنى النفسى ، عندما يشعر الإنسان أنه قد تحقق وجودياً بالصورة التى يريدها ، إذن فالرواية تسعى فى النهاية لتمجيد الإنسان ، وتمجيد معركته لتأكيد مصيره وحريته .

قدمت الرواية لقطات ومواقف مختلفة ، طرحت إيقاعات متنوعة بين السريعة الخاطفة فى مشاهد الأسواق، والبطيئة الساكنة فىلحظات كمون البطل فى حجرته بوكالة عطية ـ على سبيل المثال ـ ، قدمت الجغرافيا ، والتاريخ ، والمثل الشعبى ، والكوميديا ، والسخرية ، والعلاقة بالسلطة ، والفهلوة ، والغياب، والوحدة ، وتفاعل الحاضر مع الماضى ، وقدمت تيمات مختلفة ، وبناءات فنية متعددة ، بين السرد المتقطع ، ومقاطع أشبه بحواديت أسطورية ، ووصف واقعى ، وغير هذا من تنويعات وانتقالات شديدة التباين خلقت كل هذه الثروة الفنية .

بطل النص مدفوع فى مسار بعينه ، وتتحكم فى توجيهه فى هذا المسار ظروف الواقع الاجتماعى المسئولة عن انحداره المتصل الذى انتهى بإحساسه بالمهانة ، وبدخوله السجن ليشعر أنه يتلقى العقاب على انحرافه الانسانى الذى يمثل جريمة ليس هو المسئول الوحيد عنها . لقد كان البطل فى المشهد الأخير فى الرواية : مشهد السجن ـ بالرغم من قصره الشديد ـ يفكر بالأسلوب نفسه الذى كان يفكر به خارج السجن !! فقد حلم برؤية حبيبته "بدرية" وحلم بجو أرستقراطى ينتشله من ظلام السجن الحالك ، وهذا هو المنطق ذاته الذى عاش به قبل دخول السجن : منطق الحلم، دون قدرة على ممارسة خطوة كبيرة تغير مسار هذه الحياة الكئيبة . وعندما يستوى ما هو خارج السجن وماهو داخله ، ستصبح الحياة نفسها سجناً كبيراً ، وسيظل البطل دائماً يحس فى الحالين : خارج السجن أو داخله ، بأنه معاقب على ذنب لم يرتكبه .

المصادر والمراجع:

- أحمد فرشوخ * جماليات النص الروائى ـ دار الأمان ـ ط ١ ـ الرباط ١٩٩٦ .
- آمال انطوان عرمونى * سوسيولوجيا الأدب ـ دار عويدات ـ بيروت ١٩٨٣ .

- اعتدال عثمان	* البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب - مجلة فصول - المجلد الثانى - العدد الثانى - يناير - القاهرة ١٩٨٢ .
- تزفيتان تودروف	* باختين : الميدأ الحوارى - ترجمة : فخرى صالح - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة (١٤) القاهرة ١٩٩٦ .
- جمال شحيد	* فى خصوصية النص الواقعى - مجلة الفكر العربى - العدد ٢٥ يناير / فبراير - بيروت ١٩٨٢ .
- جورج لوكاتش	* دراسات فى الواقعية الأوربية - ترجمة أمير اسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ .
- حسن داود	* هاجس التغيير فى البناء الروائى - جريدة الحياة - ٩ سبتمبر لندن ١٩٩٢ .
- حميد الحمدانى	* بنية النص السردى - المركز الثقافى العربى - ط ١ - بيروت ١٩٩١ .
- خيرى شلبى	* وكالة عطية - دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٢ .
- روجر هينكل	* قراءة الرواية - ترجمة صلاح رزق - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة (٥٦) - القاهرة ١٩٩٩ .
- سامى سويدان	* أبحاث فى النص الروائى العربى - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٥ .
- سيد حامد النساج	* بانوراما الرواية العربية الحديثة - مكتبة غريب - القاهرة - ١٩٨٥ .
- سيزا قاسم	* بناء الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ .
- صلاح فضل	* منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٠
- الطاهر لبيب	* سوسيولوجية الثقافة - معهد الدراسات العربية - سلسلة الدراسات الخاصة - القاهرة ١٩٧٤ .
- عادل الثامرى	* "الميتاقص" بين الأدب والتأريخ - مجلة الرافد - العدد (٤٧) الشارقة ٢٠٠١ .
- عباس لطيف	* تجذير المتن الحكائى - مجلة الرافد - العدد (٥٠) - الشارقة ٢٠٠١ .
- غالى شكرى	* برج بابل - النقد والحداثة الشريدة - رياض نجيب الريس - لندن ١٩٨٩ .

* الرواية العربية في رحلة العذاب - ط٢ - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٠ .

- عبد الفتاح كيليطو * العين والإبرة - ترجمة مصطفى النحال - دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٥ .

- مارتن ليندا و * الدراسة النفسية للأدب - ترجمة شاكر عبد الحميد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة (١٨) - القاهرة ١٩٩٦ .

- عبد المحسن طه بدر * الروائي والأرض - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٣ .

- مصطفى الضبع * استراتيجية المكان - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (٧٩) - القاهرة ١٩٩٨ .

- مطاع صفدى * بحثاً عن النص الروائي - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد ٤٨ / ٤٩ - بيروت ١٩٨٨ .

- عبد المنعم تليمة * مقدمة في نظرية الأدب - دار العودة - بيروت ١٩٧٩ .

- ميشال بوتور * بحوث في الرواية الجديدة - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات - بيروت ١٩٨٢ .

القاع .. والمكان .. ونبالة الطين

خيرى شلبى

القاع .. والمكان .. ونبالة الطين!

خيرى شلبى

فى العام الرابع والخمسين من القرن العشرين كنت لا أزال طالبا بمعهد المعلمين العام بمدينة دمنهور. لم أكن دمنهوريا ولا حتى من البحيرة. إنما أنا من قرية شباس عمير مركز قلين بمحافظة كفر الشيخ أى أننى من معقل الإقطاع فى شمال الدلتا: الإقطاع الصريح بمعناه "الكلاسيكى"، يعنى الامتلاك الفردى لجميع الأرض الزراعية تقابله عبودية كاملة لجميع سكان المنطقة؛ فالجدير بالذكر أن محافظة كفر الشيخ برمتها - فى أدبيات شمال الدلتا الشعبية بل فى الواقع كذلك - أهديت للملكة نازلى من أبيها فى صباحية زواجها من الملك فؤاد، وقد سميت بالفؤادية طوال العصر الملكى. وقد ذهبت إلى دمنهور مع سبعة من زملائى ممن حصلوا على الشهادة الابتدائية من مدرسة القرية لأول مرة بعد أن كانت إلزامية، ذهبنا مضطرين لأن معهد المعلمين لم يكن له نظير فى محافظتنا أو فى محافظة الغربية القريبة من قريتنا. وكان يتعين على أن أركب حمارا وقطارين؛ ولما لم نكن نملك حمارا فإن أختى الصغرى كانت تحمل قفة الزوادة على رأسها وتوصلنى بها إلى محطة البكاتوش وهى قرية تبعد عن قريتنا بحوالى عشرة كيلو مترات أو أقل قليلا؛ حيث أركب القطار القادم من كفر الشيخ إلى مدينة دسوق، وفى محطة دسوق أحمل القفة على كتفى وأمشى بها الرصيف بطوله لكى أصعد سلما واقفا عاليا يقودنى إلى جسر يعبر بى إلى الرصيف المقابل لأركب القطار الذاهب إلى دمنهور. وهناك أحمل القفة مرة أخرى لأصعد بها سلما مشابها يقودنى إلى باب الخروج من المحطة. وأتوقف منتظرا اكتمال وصول زملائى السبعة لكى نشترك فى تأجير عربة كارو يشدها رجل، نضع فوقها قففنا وحقائبنا ثم نمشى خلفها إلى حيث نسكن فى قرية على الضفة الأخرى لترعة المحمودية اسمها "إفلاقة" كانت أشبه بمخيم للصيادين: بيوت عتيقة رطيبة كئيبة خرساء تبدو مقموصة من بعضها البعض، لا يزيد البيت عن طابقين، شوارعها وحواريها موحلة شتاء وصيفا؛ ذلك أن وزارة التربية والتعليم استأجرت بيتا جديدا مكونا من ثلاثة طوابق من صاحبه المراكبى ليكون مقرا لمعهد المعلمين، وكان له حوش كبير يتسع لجميع أنواع الألعاب الرياضية من كرة قدم إلى كرة سلة إلى ألعاب قوى. وكنت وزملائى السبعة نسكن فى حجرتين فى بيتين أحدهما فى شارع واسع والآخر فى حارة ضيقة. كل أربعة فى حجرة، كل واحد منا يستقل بجدار يفرش تحته حصيرته وبطانيته ومخدته. وفى الركن صندوق صغير يضع فيه ملابسه وأشياءه. الأشياء متشابهة فى الظاهر لكنها مختلفة اختلافا طبقيا ملحوظا؛ فبطانية الجيش التى أتغطى بها تختلف عن بطانية مصطفى التى هى من صوف الأحرمة، ثم إن حصيرته فوقها شريحة حشية من حشيات الكنب البلدى، وصندوق أثرى ثمين، وملابسه جديدة على الدوام، قد فصلت على قده بعناية. وفيما أتقاضى أنا خمسة وعشرين قرشا من أبى كل خمسة عشر يوما لأشترى منها الغموس والأوراق والأقلام وتذاكر السفر يتقاضى مصطفى هذا المبلغ ولكن كل يوم! لا يدانيه فى هذا المستوى إلا محمود ابن الفلاح الموسر. بينما مصطفى ابن تاجر حبوب. يليهما فى المستوى زميلى إسماعيل وهو ابن فلاح أيضا. وثلاثتهم حين يفتحون قففهم تفوح منها رائحة الأرز المعمر بالبط والحمام فى أبرمة، والفطير المشلتت، والجبن القديم والجبن القريش والعسل والحلاوة الطحينية أما قفتى فملآنة بالخبز المشقق والقراقيش المعجونة بالزيت إذا طال عمرها بضعة أيام تصلح لأن تكون قذائف تبطح الرءوس من شدة صلابتها.

قصدت بهذه المقدمة الطويلة إعطاء صورة للتربية الطبقية المحضة وكيف عانيت منها فباتت هى البؤرة التى يتجمع فيها ضوء الفن الذى شعرت به يسرى فى بدنى منذ الطفولة المبكرة. من هذه البؤرة: بؤرة الانسحاق الطبقى دار بخلدى - لأول مرة فى حياتى - فكرة أن أكتب شيئا على غرار ما يكتبه أبى السياسى المحبط من شعر يمزق فيه لحم الحكومة المتواطئة مع اللصوص. وما يكتبه ابن عمى - وهو أكبر من أبى سنا - من خطب منبريه سوف يلقيها على المصلين فى المسجد قبل صلاة الجمعة ويحلو لى أن أتسحب لأجلس على مقربة منه صامتا أتفرج عليه وهو يقوم

كل بضع دقائق ليفتح أحد دواليب الكتب المجلدة وينتقى واحدا بعينه يتصفحه وينقل منه فقرات ويحلـو لى مرة أخرى أن أستمع إليه بين المصلين وهو من فرط الإنفعال "ينشال وينهبد" فوق المنبر ويدق بالعصا، وتصيبنى البهجة كلما قال: ويقول الإمام الشافعى لا تشاور من ليس فى بيته خبز! فأعـرف أنـه أخذها من كتاب الأم الذى رأيته يتصفحه وقرأت عليه اسم الإمام الشافعى.. وأخيرا على غرار ما أصبحت أقرأه فى السير الشعبية بشغف وحماسة. وكان يسعدنى جدا أن أرى الناس يحترمـون أبـى ويبجلونه بلقب: أفندى، ويقبلون يد ابن عمى الأزهرى، ولكن السعادة سرعان ما تضـمحل بمجـرد عودتى إلى البيت ومعايشة العناء الشديد الذى ستبذله أمى الصغيرة المسكينة فى تدبير - أو بالأصح تلفيق - غدوة تسد ر مقنا بأى شكل: خبز وباذنجان مملح. خبز وجبن قديم مع السـريس والخـس والجلوين. وكانت القاعدة هى الخبز أولا وأخيرا. والحكمة التى يعرفهـا الصغار مـن الكـبار هـى: إن حضر الخبز يكون الملح تدللا!. وفيما نتحلق حول الطبلية لنأكل هذا الخبز المقـدد تطفـو فوقـنا موجـات مـن روائح السمن المقدوح والبط والفراريج المحمرة تهب علينا من دار أولاد أعمـامى المتصـلة بدارنـا والمنفصلة عنها بأبواب خشبية هزيلة قزمة! سوف أقفزها بعد قليل لأقرأ على ابن عمى ما حفظته من القرآن.

وكمـا قلت فى شهادتى - فى أول مؤتمر للرواية تقيمة لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة -: كان أبى هو النموذج المطروح فى خيالى للبطل منذ أن راودتنى فكرة الكتابة وأنا فى الثالـثة عشـرة مـن عمـرى بعـد غـرق حمـيم فى قراءت تراثية مكثفة فى مكتبة ابن عمى الأزهرى وقـراءات فـى كتـب حديثة ومجلات ثقافية فى مكتبة أبى المحبط شعريا وسياسيا. السر فى ذلك ليسـس أبى فى حد ذاته - وإن كان جديرا بالبطولة بما أنه تزوج أمى الطفلة وهو فوق الستين من عمره بحثا عن الخلفة فأنجبت له سبعة عشر ولدا فكان عليه أن يستأنف حياته من جديد بعد أن سبقت إحالـته عـلى المعـاش لكى يسد رمق هذه البطون التى انهالت عليه فى نهاية العمر - إنما السـبب الأصـيل - إضـافة إلى معطيات شخصية أبى - هو المكان الذى نعيش فيه. إنه ليس مجرد بيـت يأويـنا. إنما هو بيت ذو تاريخ حافل: بصمات تاريخية بارزة فى كل بقعة منه. هذا البيت الـذى فصـلناه فصـلا صـوريا هزلـيا عـن الـدار الكبيرة القامة على أكثر من فدان. كان هو الجناح المتحضـر، المعـد لاستقبال كافة ضيوف العائلة ومبيت المسافرين، يتكون من مندرة كبيرة جدا جدا ومجهـزة بالكنـب والكراسـى، وفـيها ترابيزة وسط فخمة من خشب الأرو، وفى ركن منها منضدة بـرخامة بيضاوية يوضع فوقها جرامفون بنفير عريض، وبجوارها دكة يرتص فوقها أربعة صناديق كبيرة أنيقة، فى كل صندوق ألف اسطوانة، كل اسطوانة فى مغلف شديد الأناقة والمتانة من الورق المقـوى، وعلـبة معدنـية تشـبه علب الشيكولاتة ملآنة بقطع غيار للجرامفون من تروس وزمبركات وعلـب صغيرة محشوة بالإبر التى توضع فوق الإسطوانة عند دورانها فتفجر الصوت. خلف المندرة حجرة للطعام تتسع لحفل كامل وفيها ترابيزة سفرة من خرج السراى الخديوية - حيث كان جدى المباشـر يعمـل فـى معيـتها مـن موظف بسيط إلى موظف مرموق جدا - وتتصل هذه الحجرة بخزنة لـلمواد الغذائـية لها باب على الدهليز حيث يوجد الفرن ودورة المياه، ومنه يصعد سلم خشبى ذو عرائس مشغولة بالمخرطة، درابزين جميل يتكسر عند البسطة ثم ينعطف مع البسطة الأخيرة ليمتد فـى استقامة مـرتفع القامة يصنع حاجزا متينا. على يمين البسطة الأخيرة باب خشبى يفتح على التراسينة وهى عبارة عن جسر يربط بين الدارين يحف به على الجانبين درابزين عال بعرائس من الحديـد، عـلى هـذا الجسـر كانـت نسـوان الدارين ينشرن الغسيل ويتجمعن عند الشَّفق فى شهر رمضـان يـرقبن أزواجهـن وهم قادمون من المسجد ليتفرقن بسرعة ويغرفن الطعام ساخنا. على يسار البسـطة الأخـيرة ردهـة عريضـة مـربعة، وثـلاث غـرف: اثنـتان مـتجاورتان والثالثة فى مواجهة الأخـيرة ولهـا شبابيك تطل على فسحة الدار الكبيرة خلفها. أما الغرفتان المتجاورتان فشبابيكهما تطـل عـلى حـارة جانبـية فى الاتجاه البحرى. من المفترض أن الغرف الثلاث أعدت للنوم، لكن طفولـتى شهدت غرفة واحدة فحسب معدة للنوم وحجرتين فارغتين تماما من أى محتوى. إذ إننا لا نـنام فـيهما إلا فـى فصـل الصـيف ومـا أسهل فرشة الصيف: الحصير والمخدات. أما الحجرة المجهـزة حقـا، وهـى المواجهـة لبئر السلم مباشرة. فإنها حجرة نوم أبى وأمى - بطبيعة الحال -

وإن كنت لم أرها مطلقا إلا نائمة بيننا على الحصير. فى الحجرة سرير نحاسى بعمدان مضلعة ذات عساكر لطيفة الشكل لامعة، وناموسية منسدلة. كان السرير تحفة تسر الناظرين! وفيما بينه وبين جدار الباب بوريه بعرض الحائط من أرقى أنواع الخشب وهو عبارة عن مجموعة من الأدراج فوق بعضها بمقابض مذهبة، تمتلىء كلها بملابس أبى أيام العز: قمصان من الحرير بأساور مجوز وبجوارها علب فيها عشرات من الأزرار المطعمة بالأحجار الكريمة ودبابيس تشبك رباط العنق. وأربطة عنق وببيونات وجوارب وأحذية جلدها أبيض على بنى مع مراكيب وشباشب بوجوه من القطيفة. للبوريه مرآة بعرض الحائط من البللور البلجيكى. وفى الركن منتخب على شكل شجرة من خشب اللوز فى لون الفسدق، علقت فيها أعمدة من طرابيش ملبوسة فى بعضها، والبالطو الجبردين، والعباءة والجلباب الصوف الذى أصبح يرتديه أبى. أما بدله القديمة ففى صندوق فرعونى كبير محشور بين السرير والشباك البحرى. وفى الأرض سجادة متآكلة الأطراف منسولة من بعض الأركان، ومع ذلك، ففى منظرها أصالة تعطيك شعورا بالعزة وأنت تمشى فوقها. جدران الغرفة عليها رسوم - فوق أرضية جيرية بيضاء - بالألوان الزاهية تشبه الرسوم المنقوشة بالتطريز على داير السرير الحريرى: أطفال بأجنحة وأفاريز تحيط بحدائق ودوائر ومثلثات ومربعات ومستطيلات متداخلة فى جديلة مبهمة لكن منظرها مع ذلك بديع ومبهج. فوق هذا الصندوق كنت أجلس مرتكنا بظهرى على حاجز السرير، مطلقا سراح بصرى على الحقول البعيدة المترامية، والهواء موج من موسيقى وعطف وحنان فى قيظ الظهيرة، وسحر حلال فى وقت الأصيل: كم من أغنيات عاطفية ألفتها فى قعدتى هذه! وكم من روايات لأرسين لوبين وبلزاك وديستوفيسكى وشارلز ديكنز وجورجى زيدان ومحمود تيمور وفريد أبو حديد وطه حسين قرأتها ها هنا وسرحت بى وبخيالى إلى آفاق شاسعة شاهقة! وكم قصة حب نسجتها فوق هذا السرير على أرض من شعور بالعزة لمجرد أن كل هذه المحتويات فى دارنا إنما هى من خرج السراى الخديوية أو من أموال جدى التى قيل إنها كانت بغير حساب يحددها !.. فوق هذا الصندوق قرأت مقدمة ابن خلدون. **والأمالى**، لأبى على القالى، **والمعارف**، **وأدب الكاتب** لابن قتيبة، **والبخلاء والبيان والتبيين والحيوان** للجاحظ، **وديوان المتنبى**، **وديوان المعرى**، **وفتوح البلدان**، **ووفيات الأعيان**، **وأعيان القرن الخامس الهجرى** ويتيمة الدهر وكتب خالد محمد خالد ومصطفى صادق الرافعى. وكان مجرد شعورى بأننا نملك هذه الدار وهذه الأشياء وهذه الكتب هو عمود الأساس فى قيام روحى المعنوية لمقاومة الشعور بالانسحاق الطبقى حيث انقلبت الأوضاع، فباع أبى نصيبه من الأرض الزراعية لإخوته لينفق منها على أكلنا وكسوتنا وعلاجنا وزفاف ابنته البكر.

المكان - بيتنا ذاك - هو الذى جسد لى المفارقات التى قامت عليها الأسئلة التى شغلتنى منذ ذلك الزمان ومازالت أبحث لها عن إجابات إلى اليوم. أشد المفارقات صعقا لنفسية ذلك الطفل الشقى الرهيف الحس فى آن، الذى يشعر شعورا غامضا بأن واقعه يتحدى خياله الشعنون. هى أن يرى جده المباشر واثنين من أعمامه فى صور فوتوغرافية معلقة فى براويز على حوائط المندرة وجدران الغرف العلوية الثلاث. بعض هذه الصور لقطات منزوعة من مجلات مصورة، جده يتحدث إلى أفندينا عباس حلمى الثانى نداً لند، عمه مقرىء السراى متربع على فخيم الرياش السلطانى يقرأ القرآن ووجوه أعيان السراى قد خرجوا عن طورهم من فرط الإعجاب والطرب. عمته الصغرى - التى أصبحت فيما بعد أما لحميه - التى لاتزال حية بكامل صحتها، فى ملابس أفرنجية ملوكية بصحبة إحدى الأميرات على شاطىء الإسكندرية، أبوه نفسه فى صورة صحفية من عشرينيات القرن الماضى واقف فى أبهة بكوية زاعقة الأناقة يلوح فى انفعال شاب بعصاه الأبنوس وتحت الصورة سطر من الكلام يقول إنه يخطب فى مظاهرة ضد الاحتلال الانجليزى.. فإذا كان هذا هو الواقع فكيف تكون الروايات؟! إن ما قرأه من قصص وروايات مثيرة - حتى فرسان اسكندر دوماس الثلاثة - تتضاءل أمام هذه الوقائع المدونة صورا على الحوائط تشهد بعراقة العائلة وأموالها الكريمة فيما نحن أبنائها أصغر أبناءها ندبر الغداء بصعوبة شديدة. تلك الدار إلى اليوم تجسد لى معنيين متناقضين تمام التناقض: الشقاء والعزة معا!!.. شقاء مقيم نراه فيها صبح مساء، بعد إن كنا سادة ذوى مهابة أصبحنا أنفارا. ليس على سبيل المجاز بل بالواقع، حيث لم

يعد ثمة من مفر أن نسرح أنا وأختى الكبيرة فى حقول الوسية مع الأنفار لنقاوة اللطع من القطن ونقاوة الأرز من الأعشاب الدخيلة، النفر بستة قروش فى اليوم، لكى نقيم أود الأسرة، ثم بعد ذلك لكى أدخر أجرتى للإنفاق منها على التعليم خارج البلدة. وفى آخر النهار نعود مهدودين فنرتمى على أى بقعة وسرعان ما نستغرق فى النوم على الأرض لأن الفرش والأغطية تهرأت وذابت تحت عظامنا فصرنا نجمعها كما نجمع عظام الموتى لنكومها فوق الأركان لاستخدامها كخرق للمسح والتنظيف.. فى الوقت نفسه هى الدار التى أشعر فيها بآدميتى تستيقظ معى صباح كل يوم بمجرد رؤيتى لبقايا الأشياء ذات الأصول الثمينة - [كم لهذه الأشياء ذات الأصول الثمينة من تأثير يهزنى فى كل ما أكتب؟!] - وللكتب والدوريات الثقافية والجرائد المتناثرة هنا وهناك.

ولعى بالمكان نبع من علاقتى بدارنا تلك. بمضى السنين والتقدم فى القراءة والتجربة اتسع ولعى بالمكان وتعمق فأصبحت أرى الناس نتاجا للمكان وطرحا له ما فى ذلك شك. وبناء عليه يسحرنى المكان المزحوم بعرق السنين ممزوجا بعرق البشر انبصمت عليه عاداتهم وطبائعهم وانعكست ميولهم ومعارفهم وثقافتهم على طرازه ونظام غرفه بل موقعه نفسه. المكان الذى تشم فيه دخائل القوم، ونوازعهم، طموحاتهم، تبلدهم، ازدهارهم، انكسارهم، المكان الذى يفرض شخصية ونمط حياته وجريان شعوره على القادم الجديد فإذا هذا القادم الجديد يتخلى طواعية عن مألوف عاداته شغوفا بالأسر لطبيعة هذا المكان.

إن المكان هو العش الذى يضع فيه الزمان بيضه ويرقد عليه ليفرخ أياما فشهورا فسنين متشابة أو مختلفة سيان. المكان وعاء الزمان ورحمه وحضنه ومرضعه ولولاه لتشرد الزمان بغير أب بغير أم، بغير صدر حنون. بدون مكان يصبح الزمان لا شيء. المكان هو دفتر الزمان يخرطه تخريطا صغيرا يوزعه على ثوان فدقائق فساعات فأيام فشهور فسنوات فدهور. قد يستطيع الإنسان والحيوان وجميع الكائنات التى تدب على الأرض أو فى الجو أو فى البحر أن تستغنى عن الزمان لكنها أبدا لا تفرط فى المكان بل لاتتوه عنه مهما تباعدت بها المسافات، والحمار الذى يعرف الطريق إلى داره فى بلده بعد عشرين عاما من سرقته وصبغه وتشغيله فى مكان آخر بعيد حتى إنه ما أن ينزل بلدته القديمة حتى يأخذ طريقه مباشرة إلى دار صاحبه القديم دون أن يخطىء فى بيت واحد بله أن يخطىء فى شارع أو حارة، لهو أكبر دليل على أن المكان بالنسبة للكائنات هو الأساس، هو الجوهر، جوهر الأرض التى نبتت منها هذه المخلوقات.

إن عالم الجغرافيا المعرى العظيم جمال حمدان حينما شخص جوهر مصر فى عبقرية المكان قد ترك الجملة ناقصة معتمدا على ذكائنا فى استكمالها على هذا النحو: عبقرية المكان مكان العبقرية. فإذ نعترف للمكان بعبقريته فبالضرورة لابد أن نعترف للعبقرية بالمكان، فعبقرية المكان تحيل المكان بالضرورة إلى مهد للعبقرية، وما العبقرية إلا انتباه ووعى بذاكرة المكان وتداعياته ومعطياته الطبيعية ثم التاريخية فالاجتماعية الواقعية. أسوق إليك دليلا من تجربتى الخاصة، أنا مثلا لم أختر الحى الشهير "قايتباى"المحتوى على مقابر المجاورين المتاخمة لحى الدراسة مكانا لأكتب فيه وأقرأ، إنما عبقرية المكان هى التى شدتنى وسيطرت على، لقد دخلت حى قايتباى أصلا لسمكرة سيارتى الفولكس التى انعجن رفرفها على طريق صلاح سالم وأرشدنى طفل صغير إلى سمكرى فى قلب المقابر وتكفل بالإتيان به، فإذا هو السمكرى حسن ورده الذى أزيلت ورشته فى جبل الدراسة فاقتطع جزءا من حوش الأسرة المدفون فيه أبوه وجعله ورشة للسمكرة. وجلست فى جوار كشك من الصفيح يبيع الشاى والشيشة لزبائن الورشة وصنايعيتها. كنا فى منتصف النهار، وأفقت فى الثانية صباحا على منظر غريب جدا، السمكرى علق لمبة "البيلادوس" فى جدار الحوش فوق رأسى تماما وتركنى مندمجا فى الكتابة طوال ما يقرب من عشرساعات!! وكان قد انتهى من إصلاح السيارة ثم ركنها وشاف شغله مفضلا ألاينزعنى من اندماجى وإن طال. عندما أفقت لم أتذكر أننى شعرت بالرغبة فى الكتابة ولا كيف بدأت ولا ما الذى كتبت!! لكن كان بالتأكيد شيئا بالغ الأهمية بالنسبة لى: لقد قطعت يومها شوطا كبيرا جدا فى رواية [الشطار]، كل ما أذكره أننى فى أثناء اندماجى فى الكتابة كنت أصغى لحديث كلب

يصادقنى أنا ورهط من أصدقائى صداقة حميمة، ذلك هو كلب غرزة صديقنا الغرزجى حسن عابدين فى زقاق المدق بحى الصنادقية فى خان الخليلى. كان بينى وبين الكلب حوار صامت وممتد على مساحة سنين مضت، وكنت وأصدقائى قد يئسنا من تفسير موقف الكلب الصديق تجاه صديقنا إبراهيم منصور على وجه التحديد، ما يكاد الكلب يشم رائحته صاعدة سلم العلواية حتى يركبه الجنون وينبح بعدوانية غريبة. ربما لأنه يعرف أن إبراهيم منصور يجيء إلى هذه العلواية من أجل خاطر عيون رائعة نجيب محفوظ [زقاق المدق] ومن ثم لا ينتفع سيده منه بشيء ذى قيمة تذكر؛ ولما غلب حمارنا فى معرفة سر العداء الذى يكنه صديقنا الكلب لصديقنا الإنسان نبت فى ذهنى خاطر طريق أقنعنى بأن الوحيد الذى يملك هذا السر هو الكلب نفسه. وخطر لى أن أكتب قصة على لسانه يدلى فيها باعترافات تفصيلية لسر هذا العداء غير المبرر على الإطلاق لرجل طالما خطب وده وتودد إليه فى محاولة لإقناعه بأن العصا التى يمسكها فى يده دائما ليس هو المقصود بها لا سمح الله إنما هى منسأة يتوكأ عليها ويهش بها على الشبان الأدعياء وليس له فيها مآرب أخرى؛ ولم أكن بعد قد توصلت إلى الكلام الذى سيقوله الكلب لنا. إلا أن خاطرا آخر كان يبدو أنه ينمو تحت التبن دون أن ألاحظه. وهو خاص بالكلب نفسه. بشدة وفائه للمكان وارتباطه الأبدى به، إن الكلب مكان بالدرجة الأولى. والسر فى عدم تطوره كما يقول أستاذى عادل كامل فى مقدمة [مليم الأكبر] أنه لم يفلح فى كسر الحاجز بين الزمان والمكان بحيث يصبح قادرا على تصور نفسه فى أمكنة متعددة فى أزمنة شتى فيما هو لم يغادر موضعه؛ وهذا يعنى أن زمان الكلب مكان. والكلب تبعا لذلك يعتبر أعظم مواطن على الأرض لأن ارتباطه بالمكانى يصل إلى حد التفانى فيه. خذها لى أبعد مكان واتركه وعد راكبا طيارة. فى الغالب ستفاجأ بأنه قد سبقك عائدا إلى البيت الذى طردته منه.. الكلب هو آخر من يفرط فى المكان. فى الوطن.. البيئة النفسية والاجتماعية التى نما فيها ذلك الخاطر كانت مسمدة بأسمدة طبيعية تحصبه وتنميه. حيث كان عصر الانفتاح قد أشاع فى البلاد رواجا اقتصاديا كاذبا خدر جميع المواطنين فنسوا أن المال الجارى بين أيديهم بسهولة ليس مالهم إنما هو مال الأجنبى الذى ضحك وسلبهم مدخراتهم فى مقابل سلع استهلاكية مؤقتة.. آنئذ كان زمن البيع قد بدأ. بيع مجلس قيادة الثورة وبيع القطاع العام واشتغل البيع على نطاق شعبى واسع. ابتداءً من بيع طفلة إلى شيخ بترولى يعبث بها شهورا ثم يردها خربة إلى المجتمع المصرى. إلى بيع الأشياء الثمينة من أجل فلوس مبهرة بكثرتها مع أنها قليلة القيمة. بيوت لتقام فوقها عمائر. مراكز وأندية ثقافية ليقام بدلا منها بوتيكات وملاه. آباء يبيعون أولادهم بثمن بخس لا يساوى مشقة اغترابهم والبعد عن عيالهم بالعشر والعشرين سنة. كل ذلك كان مجرد هياج عاطفى يؤرق مضجعى. وكلما شرعت فى تأليف رواية تعبر عن هذه الهموم الراهنة أحبطتنى حركة الواقع التى تعكسها الصحف فأزداد اقتناعا بأن الواقع أبلغ فى التعبير عن نفسه من أى عمل فنى، الواقع نفسه بات أسطورة مروعة فمن لى بخيال يتفوق على خيال الواقع المجنح المبرطع كفرس رمى بالفارس من فوق ظهره واندفع فى التيه والضلال لا يلوى على شئ بالمرة.

فلما أفقت تلك الليلة فى ورشة حسن ورده سمكرى السيارات الكائنة فى حوش فى مقابر المجاورين. تبينت فى تلك اللحظة المشرقة أن صديقى الكلب كان يروى لى ـ بلسانه ككلب حقيقى لا مجازى ـ رواية مهمة جدا: حكاية صراعه المؤلم مع الملاك الجدد الذين اشتروا غرزة صاحبه وطردوه منها شر طردة، وكيف أنه لن يغادر المكان حتى لو قتلوه. ولسوف يجتهد ليتقبل صداقة ملاكه الجدد ولسوف يفرض عليهم وجوده بكل الوسائل والحيل. أوصانى حسن وردة ألا أحرمهم من الزيارة اليومية إن أردت طالما أن قعدتهم صادفت هوى فى نفسى. الواقع أننى لم أكن فى انتظار هذه الدعوة. ففى اليوم نفسه خرجت من بيتى إلى حوش حسن وردة مباشرة. فاحتفى بى احتفاءً عظيما كشف لى عن جانب مهم جدا فى الشخصية المصرية وأعنى بها علاقتها بالكتابة والكاتب. إنها ـ حتى فى حالة الأمية ـ تنظر للكاتب وللكتابة نظرة تقدير واحترام أساسها قدسية الكتابة والعلم فى الزمن المصرى القديم. أو بمعنى أصح فى مصر القديمة. هيأ لى ركنا قصيا منع عنه كل متطفل محرج من الصنايعية أو الزبائن. وأوصى لى بشيشة ثابتة أمامى. وكل طلباتى على

حساب الورشة. يوما بعد يوم اكتملت رواية [الشطار] فى خمسمائة صفحة على لسان نفس الكلب من أولها إلى آخرها، وهى رواية تكرس لقدسية المكان ـ الوطن.

وبهذه المناسبة فقد بلغتنى آراء شفهية قيلت فى قعدات خاصة تأخذ على رواياتى عدم اهتمامها بالحبكة، أو التكنيك! وإنه ليؤسفنى أن آخذ عليهم ضيق النظرة وسطحية القراءة، لأنهم لو قرأوا بتجرد من الآراء المسبقة، ومن تأثيرات كتاب بأعيانهم من المصريين والأجانب، فإننى لمتأكد والأمر كذلك أنهم يضعون أيديهم على بناء معمارى مبنى بخطة تكنيكية سرية. إن الحبكة السرية وقد وفقنى الله دائما فيها ليست محض "فتاكة" فنية، لا ولا هى من أجل المنظرة للضحك على ذقون القراء؛ إنما سرية الحبكة فى أدبى أنا بالذات ضرورية ضرورة فنية حتمية لأننى فى حقيقة الأمر ضد الروائى، ضد التأليف، أو هكذا أريد أن أبدو. إنما أنا أقدم حيوات يهمنى بالدرجة أن يتعامل معها القارئ ليس باعتبارها رواية جيدة الصنع دبجها يراع ولد عبقرى يفهم معنى الحداثة وما بعد الحداثة ويتنهم فى الحساسية الجديدة وما شاكل ذلك من شعارات ومصطلحات قرعاء بلهاء يحيطها قدر كبير من الشعوذة والتضليل بالإبهام والتراكيب المراوغة؛ كلا، وإنما يقرأها باعتبارها واقعا حيا أتيح له أن يراه من زوايا كاشفة.

من يتصور أننى لا أهتم بالحبكة، أو بالتكنيك إن هو إلا ببغاء يردد مصطلحات لا يفهم مغازيها، ويهمنى فى هذا المقام أن أثبت ـ مضطر لذلك فعفوا ـ أننى ربما كنت أحرص روائى هذا الزمان على التكنيك والحبكة ولكن بتوظيفهما فنيا وفكريا. وأزعم أن رواية [الأوباش] هى رواية التكنيك بالدرجة الأولى، وأن رواية [السنيورة] لخصت تكنيك الأسطورة فجعلت من نفسها "تيمة" تتسع لاستيعاب كل ما يمكن أن يخطر على بالك من مواقف إنسانية متنوعة؛ ناهيك عن روايات [العراوى] و [الوتد] و [فرعان من الصبار] و [رحلات الطرشجى الحلوجى] و [وكالة عطية] و [موال البيات والنوم] و [الحس العتب] و [بغلة العرش] و [موت عباءة] وثلاثية [الأهالى]: [أو لنا ولد] و [ثانينا الكومى] و [ثالثنا الورق] و [صالح هيصة] و [صهاريج اللؤلؤ] و [منامات عم أحمد السماك].. كلها روايات يلعب فيها التكنيك دورا رئيسا بل أحيانا يكون هو الأساس كما فى الأوباش والسنيورة ووكالة عطية وصالح هيصة ومنامات عم أحمد السماك وأخيرا صهاريج اللؤلؤ التى استعارت تكنيك السمفونية الموسيقية لتعبر عن بطلها عازف الكمان.

على كل حال .. ولمزيد من التوضيح لم أكن أود الإفصاح عنه لولا ذلك القصور المفجع فى التلقى لدى الشبان الجدد الذين ـ لضعف بنيتهم الثقافية وهشاشة مواهبهم ـ إعتادوا ثقافة السماع الشفاهية على المقاهى وفى التجمعات التى ينضحون فيها على بعضهم البعض، يفكرون بعقلية الآخر، ينظرون بعين الآخر، يبنون آراءهم على رأى الآخر.

إن التكنيك فى جميع قصصى ورواياتى هو تكنيك المكان، معطيات المكان، لغة المكان، مفرداته، طرحه للشخصيات. الناس عندى تشبه المكان كما يشبه الإبن خاله بالضبط، الملامح نفسها السلوك المحتوى الإنسانى نفسه. للمكان جيناته الوراثية فى الجينوم البشرى. سأشرح لك هذه النقطة باستكمال قصة علاقتى بحى قايتباى بعد إنجازى لرواية الشطار. لقد عنيت بالبحث عن الأسباب الجوهرية التى ربطتنى بالمكان وجعلته موحيا يفجر فى داخلى براكين كانت خامدة. واردٌ أن يكون حب العزلة، وارد أن يكون حب البحث عن تجربة جديدة، وارد، أن ولعى بالشارع والحارة وعامة الناس من الفقراء والمهمشين يقف وراء ارتباطى هذا الحميم بهذا المكان؛ لكننى ـ وياللعجب ـ لم أستكشف السر الحقيقى ـ وربما كان الأوحد ـ وراء استيطانى لهذا المكان.. ذلك أن ستى سكينه الداوودى ـ أم أمى ـ من بلدة أسمها فوة على فرع رشيد؛ وطوال طفولتى المبكرة كنت أقضى شهور الصيف كلها عند ستى وأهلها فى مدينة فوة حيث تحتاطنى رعاية أسطورية، يتطوع الكثيرون للتجوال بى فى الشوارع المدينة المبهرة. إن مدينة فوة مدينة فريدة لا مثيل لها فى العالم أجمع، ولا أدرى كيف تغيب عن الأجندة السياحية وعن هيئة الآثار؟! فى مدينة فوة ثلاثمائة وستة وستون مسجدا، نعم، وإن لم تصدق إذهب وعدهم. فيها

مساجد بعدد أيام السنة الكبيسة، وأى مساجد، طرز معمارية بديعة عريقة، يعنى فى كل شارع وحارة عدة مساجد تخلب الألباب بمآذنها وإيواناتها المهيبة ومنابرها الفخمة ونقوشها ورقوشها الإسلامية؛ ناهيك عن عدد من التكايا والخنقاوات والبيوت الأثرية، ومصنع الطرابيش التاريخى الشهير الذى أنشأه محمد على باشا الكبير فيها، وورش الأحزمة والبطاطين التى كانت أكبر صناعة شعبية فى مصر قبل صناعة الموبيليا فى دمياط لكنها بكل أسف ضاق عليها خناق الانفتاح الذى أغرق البلاد بأنسجة البتروكيماويات الرخيصة فتوقفت الورش ولم تجد ضميرا وطنيا واحدا يعمل على إقالتها من عثرتها. كل هاتيك الأبنية الأثرية فى مدينة فوة مبنية بالأحجار المنحوتة من جبل المقطم مثل الأهرامات ومعظم مصر الكبيرة.. وفى طفولتى تلك كانت شوارع المدينة تبدو واسعة جدا، كل حين تمر عربة حنطور تقعقع أو سيارة متهادية تتجنب حلقات الأطفال إذ يلعبون فى نهر الشارع جميع أنواع الألعاب، الهدوء مخيم طوال الليل والنهار فيما عدا الأسواق وشارع النحاسين.. فلما تجولت وأنا فى حوالى الأربعين من العمر فى شوارع حى قايتباى لم أفطن بادئ ذى بدء إلى أنها بمبانيها صورة طبق الأصل من فوة الطفولة، نفس المساجد نفسها بالطراز نفسه، البيوت الأثرية نفسها المبنية بالحجر الجيرى، تعطلت ذاكرة الذهن لكن ذاكرة الوجدان لم تتعطل، خرجت منها الحميمة الكامنة فيها منذ الطفولة لتعانق هذا المكان كالطفل الغائب عن أمه ثم عاد إليها شابا فتيا؛ إستيقظت حميمية المكان فتحرفت على نفسها هاهنا واكتفت بذلك. وتلك - فعلا - هى عبقرية المكان حقا، حيث يصبح المكان جزءًا لا يتجزأ من شخصيتك من تكوينك النفسى، والثقافى فهيهات أن يخفت أو يضمحل حتى وإن اختفى مؤقتا؛ فما أن تفجره أشباهه حتى يفيض بعبقريته وإلهاماته وإشراقاته.

وإذ يدخل المكان فى النسيج الإنسانى لكاتب مثلى ينعشه عرق الشغالين أكثر من أى عطر، فإنه بالضرورة يدخل فى نسيجى الفنى ليصبح هو الدافع للكتابة وهو الملهم وهو المعنى بالكتابة، تكريسا لرفضه أحيانا، حنينا له فى أحيان أخرى، وكرمز فنى فى غير ذلك من أحيان، كتكنيك، كمصدر للحبكة. فأنا الذى تعلمت - ومارست - النجارة والحدادة والخياطة والمكوة، كما اشتغلت بائعا سريحا وبائعا فى محل وقومسيونجى، أرانى دائما منحازا للطبقات الدنيا، وللأماكن التى يعيشون فيها ويعملون. إنهم وطنى الحقيقى. إنهم المكان والزمان فى صيرورتهما التاريخية. هؤلاء، الذين نسيمهم بالمهمشين، ويسكنون المناطق العشوائية، ونستجدى الحكومات لكى تُحسن إليهم مجرد الإحسان والعطف، هم صناع المثقفين والعلماء والقادة والرؤساء ورجال الحكومات المتعاقبة؛ العنف والبلطجة والخروج على القانون كل هذا مفروض عليهم فى غياب العدالة الاجتماعية فى ظل الحكومات الفاسدة؛ وإن جريمة واحدة من جرائم الساسة والمسئولين لهى أشنع من كل الجرائم التى يرتكبها كل الخارجين على القانون من أبناء الطبقات التحتية، وتظل هذه الطبقات على فقرها المروع وبؤسها وتعسها هى نبع الحنان والعطف والإنسانية فى أرقى معانيها؛ هم خميرة القلوب الطيبة، وحفظة الجميل، ومصدر التطامن. والأمن، والسلام، وقنبلة الخطر الموقوتة التى لابد أن تنفجر فى لحظة يستحيل حساب موعدها أو التكهن به؛ وهم القادرون دائما على فك أسرهم وتكسير قيودهم.. هكذا فعل الأنفار فى رواية [الأوباش] فى ثورتهم الكبرى داخل الإسطبل الذى خصصته إدارة الوسية لمبيتهم وتحديد إقامتهم؛ كان الإسطبل تشخصيا لعقلية متجبرة غاشمة مضادة للتاريخ وللإنسانية تريد إحكام السيطرة على الناس سيطرتها على الحيوانات الداجنة، إلا أن الإسطبل بتجميعه للعناصر الواقعة تحت الغبن والظلم على مختلف المستويات فى الوسية، هيأ الفرصة لقيام صراع ضد الزمن، على وجه التحديد زمن العبودية الممتد قرونا طويلة إلى الوراء؛ كانت إدارة الوسية - متواطئة مع مقاول الأنفار - قد لفقت لهم تهمة بتعدد السرقات ومن بينها حقيبة كانت تحتوى على أجورهم سرقوها من المقاول، وخفقت فيها البناية واضطرت الوسية إلى حجزهم فى الإسطبل حتى لا يهربوا؛ كان ذلك منذ وقت طويل مضى يحسبونه بمواسم الحصاد وبآخر يوم أكلوا فيه أكلة مشبعة. ولأمر ما - تبرزه الرواية بالطبع - يقع فى يد أحد الأنفار مظروف حكومى ملئ بالأوراق، فيعطيه بدوره للولد طلعت التلميذ الذى يعمل نفرا معهم ويبيت متلهم فى الإسطبل المغلق من الخارج. وعلى ضوء ركية

النار يندمج الولد طلعت فى قراءة المظروف فيفاجأ بأنها أوراق قضية، وأن أسماء المتهمين فيها تتطابق مع أسماء ناس يقيمون معهم فى الإسطبل، وكان يحكى لمن حوله لكن واحدا منهم لا يخطر بباله مطلقا أن تكون هذه الأوراق هى أوراق قضيتهم الأزلية وإن كانت فمن الخيال أن تصل إلى هنا. وهكذا راحوا يستخدمونها فى أغراضهم. يشعلون بها ركية النار تحت الشاى أو للتدفأة. يمسحون بها مؤخراتهم بعد قضاء الحاجة، فإلى أن فطنوا إلى أنها أوراق قضيتهم التى تثبت براءتهم كانت الأوراق قد انتهت تماما. وقبل ذلك كانت الحياة تمضى على مسارين متداخلين بما أنهم الشخصيات نفسها الوقائع نفسها. فالواحد منهم قد يعيش موقفا فى الإسطبل فإذا هو مشروح ومستكمل فى الملف، أو العكس. وصحيح أن أوراق القضية قد مسحوا بها مؤخراتهم إلا أنهم فى النهاية قد عرفوا. ومن عرف كمن لا يعرف، وهكذا ثاروا ثورتهم العنيفة المدمرة لكل شئ حتى هم أنفسهم إلا من كتبت له النجاة ومن بينهم طلعت. وبهذا يكون المكان قد هزم الزمان وخلق زمانا جديدا قد يستفيد منه الناجون.

انحيازى للطبقات الفقيرة الكادحة ليس ينبع من فراغ بل هو قائم على معطيات الواقع ودعم من التاريخ، وإنى لزعيم بأن التغيير الحقيقى سوف ينبع منهم، من عيالهم الملمين بكتب المشاعر الشعبية العارفين بحقيقة الهوية المصرية. إنهم القادرون دائما على التكيف، والتواؤم والرضا بالمتاح إلى أن يحلها الحلال، والحلال فى أدبياتهم يعنى هم ولكنهم تأدبا وورعا ينسبون إلى الله الفضل فقدما فيما سيوفقهم فى فعله إن عاجلا أو آجلا. إذا قلب لهم المجتمع ظهر المجن واستعلى عليهم بمظاهر مغالية أو بفنون تهزأ من ذكائهم ومشاعرهم أقاموا لأنفسهم المجتمع الملائم لطبائعهم وتكاملوا - وإن تناقضوا تناقضا مذهلا - فى إقامة وئام بينهم يسمح لهم بالتعايش فى سلام، وابتدعوا فنونهم المتسقة مع حياتهم وطبائعهم ومفرداتهم، من غناء إلى قصص وحكايات وسير شعبية إن تأملناها متجردين من أمراض الاستعلاء الطبقى الثقافى فوجئنا بأنها منابع ثرية للحكمة والمثل والأخلاق والفروسية والقيم العليا غير أنها معبر عنها بقاموس مختلف ذى مداليل مختلفة وأبعاد مختلفة. وهذا ما تشير إليه [وكالة عطية] المكتوبة بعد رواية [الأوباش] بأكثر من عشرين عاما، حيث اختلف معنى المكان ها هنا. إن الوكالة الدمنهورية صورة أخرى من دارنا فى القرية: مخزن لتاريخ أمجاد غابرة. جار عليها الزمن فجردها من العزو والأبهة وعجز عن هدمها فتركها جرباء مهملة، آبت ملكيتها بعد رحلة طويلة من الذل والهوان إلى شوادفى ذلك البدائى الجبار الحازم الباتر المشارك فى النقيضين: الخير والشر بنصيب موفور، فتح الوكالة لحثالة القوم من أشباه الكلاب الضالة يبيتون فيها بالليلة أو يستأجرون حجرات بالشهر بما يساوى قرش صاغ فى الليلة، فسكنت جميع حجراتها بتشكيلة عجيبة من البشر تثبت أن مصر هى البلد الوحيد فى العالم الذى يمكن أن تتعايش فيه المتناقضات مهما بلغت من حدة، أما حوش الوكالة فمتروك للإيجار اليومى نظير قرشين فى الليلة. وبهذا تصبح الوكالة دولة قائمة بذاتها، رئيس جمهوريتها شوادفى المجهول الهوية.

أنا - ممثلا فى شخصية الراوى، مثلما كنت ممثلا فى شخصية طلعت فى رواية الأوباش - أكن فى نفسى إعجابا بشخصيات هذا العالم من زاوية ما، وإن كانت الرواية قد أدانتهم فهذا شأنها لأن الشخص الذى يعترينى فجأة ليكتب بدلا منى ثم يهرب وأحيانا يختفى لفترات طويلة، يكاد يكون منفصلا عنى بعواطفه السخنة التى كثيرا ما أضطر لمقاومتها بعقلى البارد حتى أستطيع الإمساك بها جيدا ووضعها فى منافذها الصحيحة. زاوية إعجابى بهذا العالم الشاذ الهارب من الأعراف والقوانين فى شكله الظاهرى، له فى حقيقة الأمر أعرافه وقوانينه وقيمه العتيدة التى تثبت نبله بما أنه فى النهاية إنسان يريد أن يعيش، وهى فى الواقع قيم ثمينة لا ينقصها إلا ثقافة السلوك أو تحضره. على أن السلوك هاهنا يزداد انحطاطا نتيجة احتكاك هؤلاء الناس بمجتمع زائف يدعى الأخلاق الحميدة يجيد رسم قناع الفضيلة والورع فيما هو فى حقيقة أمره أشد انحطاطا وأشنع طوية. وسر العداء بين مجتمع الوكالة والمجتمع الخارجى هو مضمون الصراع بين عالمين مختلفين فى الظاهر فحسب لكنهما واحد فى حقيقة الأمر كل ما هنالك أن عالم الوكالة يجاهر بموبقاته وإنحطاطاته أما العالم الخارجى فيخفيها وراء أقنعة صلبة وبرغم اقتناعه

أنها مجرد أقنعة فإنه يغضب لعدم اعتراف الآخرين بها والتعامل معها باعتبارها حقيقة! وفي النهاية ثمة توائم وتعايش بل وتواد بين العالمين.. تلك هى عبقرية المكان التى شخصتها الرواية أو حاولت.. وكانت الوكالة الأثرية هى الجامعة للنقيضين.

أظننى فى غير حاجة إلى الإشارة بأنه "تكنيك" رواية [وكالة عطية] هو "التكنيك" نفسه المعمارى لبنى الوكالة نفسها؛ حيث نرى مجتمع الوكالة مثل الوكالة نفسها عبارة عن بكيات ومقرنصات وبلوكات وشرائح وحليات معمارية. المكان هو السيد، وهؤلاء هم أبناؤه، حتى مكوناتهم النفسية والمعرفية تشبه سراديب الوكالة، والانتقال من شخصية إلى شخصية هو انتقال فى جوهر المكان فى مكوناته المعمارية وحدوده من جميع المكان؛ كلهم صور متعددة من شخصية الوكالة طبعتهم بطابعها وكثفوه؛ بإشعاعاتهم الإنسانية الصرفة. والإنسانية التى أقصدها - هنا - ليست تعنى جوانب التعاطف والخير والنبالة وما إلى ذلك من أبعاد مشعة تخايل خيالنا كلما استمعنا لكلمة: إنسانية؛ إنما الإنسانية المقصودة هنا كل تصرف تلقائى بدائى يصدر عن الإنسان من حيث هو كائن يمنح نفسه صفة التفرد على الكرة الأرضية فيما هو كائن أرضى تجمعه وجميع كائنات الأرض صفات وراثية وجسمانية وجنسية مشتركة، لها جميعا عقل يستفيد من تراكم التجربة ووجدان يستفيد من تراكم المشاعر والمحسوسات؛ وقد وصف الله سبحانه وتعالى الكائنات الأخرى من كل ما يدب على الأرض وفى البحر وفى الفضاء بأنها أمم مثلنا؛ إلا أن الإنسان قد تفرد بينها بسلوكه الإجرامى عن تدبير وتخطيط لقتل أخيه الإنسان أو لإبادة دول بأكملها. وقد طمحت الوكالة - الرواية - إلى أن يكون عالمها هذا الغنى بالزخم الإنسانى مجرد "منظار" مكبر يكشف التفاصيل البعيدة لمستويات الجريمة فى العالم الخارجى للوكالة.

إن الزمن الوغد الذى قهر الوكالة المبنى وجعلها - وهى التحفة الهندسية المعمارية - خرابة كعزيز قوم ذل، يأوى الخارجين على القانون والشواذ والمطاردين، هذا الزمن من انحطاط العصر العثمانى إلى ظلام الاحتلالين الفرنسى والإنجليزى وأخيرا إلى ضلال ثورة يوليو المتخبطة الشعنونة الهوجاء؛ هذا الزمن هو الذى حكم على هؤلاء - وهم عينات من الجوهر المصرى الصميم - بأن يعيشوا هذه الحياة المهانة المهددة فى قبضة سلطة غاشمة وإنسانية فى الوقت نفسه، بمعنى أن القوة الغاشمة فى شخصية شوادفى صاحب الوكالة قد منحت له منهم إذ إنهم كمصريين أقحاح باتوا عبيدا للروتين وللسلطة، فمن فرط اعتيادهم تقديس النظام وتقدير الإدارة المركزية والوصول بمركز الفرعون إلى مكانة إلهية صريحة أصبحوا على امتداد الزمن لا يعرفون الحياة بغير حاكم قوى يقضى فيما بينهم ويخضعوا جميعا لرأيه وإرادته ليصير الكل فى واحد؛ فهى إذن حضارة شاخت وفرغت من مضامينها السياسية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية ولم يبق منها سوى قيد حديدى يصعب كسره أو الانفلات منه؛ ذلك هو قيد اعتياد الحاكم بأمره الجبار القادر على شكم الجميع سواء بالحق أو بالباطل.. أما هذا القليل من الدفء الإنسانى البادى فى بعض تصرفات شوادفى فإنه ردود فعل للدفء الذى يجيئه من سكان الوكالة من خلال الواجبات والمجاملات اللطيفة؛ إنه عالم كالمشِّ: دوده منه فيه.

قلت آنفا بانحيازى للطبقات التحتية لأن كل ما يمكن أن نلصقها به من خروج على القانون وارتكاب الموبقات لا يمكن - مهما عظم - أن يقاس بجريمة واحدة يرتكبها واحد من الطبقات الحاكمة المسيطرة على منافذ الحياة وتملك العصا والجزرة؛ فثمة فرق بين من يسرق ليأكل أو يقبل الرشوة لتجهيز ابنته، وبين رجل أعمار يأخذ قروضا بمئات الملايين من البنوك ليهرب بها إلى الخارج.

على أن الانحياز الذى قصدته انحياز فنى صرف، بمعنى أننى لا أجد متاعى الفنى إلا فى هذه الطبقات بغض النظر عن موقفى الأخلاقى مما يدور فيها، فموقفى هذا يشمل ما يدور بين جميع الطبقات وهو بدلا أن يظهر بوضوح فى ثنايا وتلافيف العمل الفنى. وهذا الانحياز الفنى للطبقات التحتية هو الوجه الاخر لولعى بالمكان. وولعى بالمكان مرهون بقدر ما يشعه من روح إنسانية ودودة فيها أنس ومودة ومحبة وعلاقات من نوع ما، بغض النظر عن نوعية العلاقات؛

فسواء كانت شاذة أو سوية، مصلحية أو تخريبية، نبيلة أو خسيسة، سواء كانت هكذا أو هكذا فإن الفيصل في النهاية هو قدرة الفنان على التعامل مع الدنئ والمنحط كمادة فنية؛ إن كانت موهبة سوقية فجة فإن القبح في فنه سيكون أشد وأحط من القبح الذي أراد أن يصوره، ولابد أن يثير عمله لغطا ورفضا واشمئزازا حتى وإن رضيت عنه العقول المغيبة بمقولات الحداثة الرافضة للموقف الأخلاقي للأدب الفني. إن الفيصل الحاسم في التعامل الفني مع قبح المجتمع هو نجاح الفنان في اختيار الزاوية التي ينظر منها إلى العالم الذي يتوق لتصويره؛ هناك زاوية تريك الصورة كاملة بكامل عريها الفج، وزاوية تريك العرى محسوسا مشعورا وحيًا؛ ولربما استخدم العمل الفني الواحد أكثر من زاوية للنظر على الصورة الواحدة، والمهم في اختيار الزاوية هو مدى ما تكشفه من أعماق بعيدة الغور وراء الملامح السطحية البارزة.

تلك هي قناعتي الفنية الممثلة في جميع قصصي ورواياتي، من الأوباش فالسنيورة إلى وكالة عطية فصالح هيصة ومنامات عم أحمد السماك وأخيرا صهاريج اللؤلؤ. وحرصي إلى حد المعاناة في اختيار زوايا النظر الملائمة للبيئات الاجتماعية المختلفة التي عشتها وعايشتها في سيرتي الذاتية يقوم على قناعة راسخة بأن التوفيق في العمل الفني هو في حقيقة الأمر توفيق في اختيار زاوية النظر؛ إن تفاصيل الصورة الفنية التي يقدمها الكاتب ستثبت وحدها إذا ما كان هذا الكاتب صادقا حقا أم أنه مدعى صفيق متطفل، ستدلى تفاصيل الصورة بشهادتها من أول سطر قائلة للقارئ لا تصدق هذا المدعى فإنه لم يعرف شيئا عن حقيقة كوني هكذا، إنه ليس يعرف ما سبق وما خفي من قصة حياتي.. أو تشهد من تلقاء تكوينها الطبيعي الذاتي قائلة دون أن تقول: حقا إن هذا الكاتب يعرفني من جذوري وها هو ذا يريكم كيف أنني صرت هكذا على هذا النحو أو ذاك من الحيوية التي لابد أنها تعانق ما في دواخلكم من عمران.

تعدد زوايا النظر عندي هو الأساس في كون جميع قصصي ورواياتي مروية بضمير المتكلم. لقد اخترت هذه الأداة الفنية لأنها تسلم دفة الحكي الروائي لأطراف عديدة ترى بعضها بعضا من زوايا عديدة كاشفة؛ سيما وأن جميع ما كتبته من قصص وروايات؛ عن الريف أو الحضر، عن قاع المدينة أو سقفها، إنما هي جميعا تفاصيل وأطراف معنية لعالم واحد ينبع من الطبقات التحتية التي هي التخين في قعر المجتمع كما يعبر المأثور الشعبي، هذا التخين الذي ربما يبدو وطينا ووحلا وركودا عفنا هو الخميرة التي بدونها لا يصلح العجين للخبز، منها طلع جنود حاربت مع أحمس ومع عرابي ومع جمال عبد الناصر ومع أنور السادات من أجل أن تبقى مصر حرة مستقلة، ومنه خرجت وتخرج كل قيمة ثمينة. وبها عاشت مصر إلى اليوم؛ فإذا كان الطمى في قاع النيل يخصب الأرض فإن القاعدة الشعبية في قاع المجتمع المصرى هي مصدر الخصوبة والإبداع فيه رغم أن الطبقات الطالعة بالغش والتزوير والفسق والفجور تكتم أنفاس القاعدة الشعبية لتغرقها تماما حتى لا تقوم لها قائمة وتخلو الساحة للصوص والطفيليين الذين أصبحوا في عصرنا مسجلين بالعلم والتكنولوجيا. وتعدد زوايا النظر تسعى إلى الغوص في طين القاع وتقليب ركوده لفرز الخصوبة عن العفونة، وإعادة الحميمة بين القاعدة المطحونة القارفة وبين الطبقات المستريحة بجميع أنواعها حيث لم يعد هنا طبقة وسطى ومفصلية بين القاع والقمة بل أصبح هناك طبقات شتى، الله وحده يعلم ماذا سيصيب مصر حينما تحين لحظة الصدام الدموى المرتقب بين المصالح المتضاربة المتناقضة.

ليس مجرد الحكي بضمير المتكلم هو ما يمثل تعدد زوايا النظر عندى، إنما مجرد آلية من آليات كثيرة جدا تحفل بها ورشتي الداخلية التي تبتكر لنفسها العدد والأدوات غير التقليدية المتعارف عليها في ورش الآخرين في جميع أنحاء العالم. ففي رواية السنيورة مثلا، التي وصفها المترجم والدارس الإنجليزي بأنها تعكس قدرة عجيبة على تأليف الأسطورة واستشفاف العقلية الجماعية في أسطرة الواقع المؤلم؛ في هذه الرواية رأينا ذلك الحدث المروع من رؤية الأخوين النفرين الطفلين، ورأيناه من عيني الشاب الذي وقع عليه اختيار السنيورة ليكون سائسا لبغلة

التفتيش، ورأيناه فى حقيقة الصادقة المروعة من الرسالة الموجهة من ناظر الوسية إلى عمدة القرية حيثما عثروا عليها فى ثياب الجثة الغارقة.

هذا على سبيل المثال المتكرر بصورة أو بأخرى من عمل إلى عمل. ثم إن الحكى بضمير المتكلم ليس مجرد اختيار لصوت مختلف للتنويع على تيمة واحدة، كلا، إنما هو إلى ذلك اختيار لتجربة كاملة يمثلها هذا الصوت أو ذاك. تتحدد قيمته وضرورته بمقومين: أن يكون بعدا جديدا فى الحدث الروائى وإضافة موضوعية درامية للمقومات الفنية للحدث، وأن يكون بوضعه الدرامى تمثيلا لجانب محجوب فى الصورة المرئية، وبحكم وضعه كطرف أساس - أو حتى ثانوى - فى التجربة فإنه يكون بالضرورة زاوية نظر كاشفة عن تفاصيل جوهرية مهمة.

أزعم - حقيقة - أنه ليس كل كاتب بقادر على الحكى بكل الضمائر ما لم يكن قد عاش تجربتى الذاتية فى الحياة ونشأ بين طين الحياة ووحلها من نفر فى الترحيلة إلى تلميذ إلى خياط إلى نجار إلى حداد إلى مكوجى إلى بائع فى محل إلى كاتب محامى إلى بائع سريح فى ترام الإسكندرية والقطارات وبائع لب فى دور السينما إلى مندوب مفوض لشركة استيراد وتصدير.. إلى كاتب محترف. كان الكتاب مرافقا أينما ذهبت. وكان البعض ممن اشتغل عندهم يقول لى على سبيل المقلتة: إقرأ لنا شيئا من هذا الكتاب، فيرحب الصبى على الفور ويقرأ بصوت عال، وآه من هذه اللحظات التى شكلت وعى الصبى منذ أن كان يقرأ لأهله فى القرية وقائع استخلاص أبى زيد الهلالى من الأسر؛ تدرب الصبى على ملاحظة وقع ما يقرأ على وجه من يستمع، أصبح يفهم لماذا ينفر المستمع بعد بضعة سطور. ولماذا يستسلم للاستماع بشغف وإمعان؛ وضع الصبى يده - فى وقت مبكر جداً - على هذا السر الذى يخطف المستمع أو القارئ: إنه الجوهر الإنسانى حتى وإن كان فى اتجاه الشر. إن القارئ لابد - لكى يواصل القراءة - أن يتعرف على شئ منه فيما يقرأ. أن يشعر أن له فى هذا الذى يطرح عليه شئ يخصه بشكل أو بآخر. وبحكم تجاربى الكثيرة - ولأنها جميعا فى مرحلة الطفولة التى تنحفر فيها التجارب فى النفس - توصلت إلى حقيقة مؤداها أن الجوهر الإنسانى لا علاقة له بالطبقية والطبقات. ولقد تعاملت مع ألوان لا حصر لها من الجماهير المتصلة بكل مهنة من المهن، شربت عصير تجاربها، ويضاف إلى ذلك أننى نشأت أحب الشارع والحارة والمقهى الشعبى وأماكن التجمعات. وأتخذ صداقات متينة مع ناس من قاع المجتمع. لذلك كله أصبح بإمكانى الدخول فى أفئدة نوعيات مختلفة من البشر، وأن أستبطن مشاعرهم الحقيقية وأشعر بآلامهم الدفينة، وأن أستشف ما وراء التصرفات الظاهرية من دوافع خفية مختلفة، وأن أحكى على لسان الفلاح والموظف والقهوجى والجزمجى والكهربائى والبلطجى والصايع والأفندى والمعلم والمثقف مع الاحتفاظ لكل شخصية بقاموسها الخاص بحيث لا تدخل عليه مفردة واحدة من غير عالمه.

حتى وإن استقل بالحكى صوت واحد فإنه لا يكون على الطريقة الكلاسيكية الصرفة بنظام المؤلف الخالق الذى يعرف مقدما كل شئ عن أبطاله مما لا يتفق مع الظروف الراهنة ولا يقنع قارئ النصف الأخير من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين وهو قارئ قابل للسأم بسرعة كما أنه مادى يريد أن كل شئ من مصادره الخاصة الموثقة لكل معلومة ولكل شعور. إنما هو صوت يحتوى جميع الأصوات المشاركة فى التجربة. بعد تمرس طويل بالتعامل مع الصوت المفرد المتفرد، حيث تطورت التجربة الفنية للكاتب فنشأ الصوت البؤرة حيث تتجمع فيها إشعاعات كل الأطراف المعنية. إنه صوت ليس يتبلع بقية الأصوات بل يوثقها ويتيح لها "إرسالا" نقيا يساهم فى توضيح تفاصيل الصورة وتجسيد ألوانها بشكل محدد صارم الفروق. هكذا كان الأمر فى وكالة عطية وموال البيات والنوم وبغلة العرش وموت عباءة ولحس العتب ومنامات عم أحمد السماك وأخيرا صالح هيصة وصهاريج اللؤلؤ. حيث نرى - بل ونستمع ونستشعر فروق النبر والإيقاع - كل الأصوات المؤثرة فى التجربة من خلال صوت مركزى لـه فى كل رواية خصيصة تميزه وتبرز ضرورته الفنية، له فى وكالة عطية خصيصة الولد الفضولى الفنان فى مرحلة التكوين يستطعم مذاق تجربة مهمة ألقى به فى خضمها فعاشها بروح الفنان المتشوق للمزيد من التفاصيل.

الشاعر بالغربة يستعذب مذاق الأصوات المتعددة ليقيم بها أنسا ومودة تؤنس وحدته وتؤمنه من خوف. وله في رواية صالح هيصة خصيصة الصحفي الشاب المولع بالشلة كحشاش يؤمن بأن: "الكيف مناقلة"، يعني تبادل الجوزة والسيجارة الملفوفة لاكتمال المزاج الجماعي، والمولع في نفس الوقت كصحفي باستكمال جوانب الصورة وتوثيق الشهادات بأصواتها المشاركة سيما والشلة متجانسة في كونهم جميعا وطنيين محبطين ثقافيا وسياسيا. إلتهى عنهم الوطن بأحزانه ونكساته وحمولاته الباهظة فاستعاضوا عن حضن الوطن بحضن الشلة المتآلفة المتواردة وما الحشيش إلا تكأة - أو صرمية بتعبير أولاد البلد - لإقامة الأنس المفتقد في الواقع، والتماس الحرية السجينة بالحكم العسكري، والتنفيس عن آراء عن مكبوتات لم تجد منابر أو مؤسسات فنية ورياضية تستنفدها إيجابيا، والإنجذاب إلى ما في طين الحياة وغرزها من لآلئ إنسانية ملقاة في صفائح القمامة أو مغمورة تحت هديم الإنحيارات. وله - للصوت المركزي في الحكي - في رواية صهاريج اللؤلؤ الموسيقية الغنائية خصائص آلة العود حيث تنضبط على صوته جميع الآلات المشاركة في الأوركسترا، كما أنه يقوم بتوزيع الهارمونية والتمهيد والتسليم لآلة العزف الصولو أو المنفردة التي ستعزف شجنها الخاص بطريقتها ومعطياتها النغمية الخاصة.

إنه صوت مولع بالغناء في الجماعة، يؤمن بأن اكتمال السمفونية أهم من التقاسيم الحرة المنفردة. إنه يبدأ منفردا منطلقا من تجربته الخاصة التي ينوى أن يعرضها في عمل روائي؛ ثم ما يلبث حتى يتحول إلى خلفية سنيدة للأصوات الأخرى التي هي أطراف أصيلة في تجربته ولابد أن تعبر عن نفسها بنفسها وتطلعنا على ما لم يطلع عليه الصوت الأول من زوايا كانت بعيدة عنه. وإذا كان هذا الصوت المركزي - في الروايات المذكورة آنفا - يلعب دور المفجر للأصوات الأطراف المعنية فإن تجربته الشخصية كطرف من هذه الأطراف سرعان ما تتحول من هم خاص وتجربة شخصية ذاتية إلى حدث كبير وهم جماعي غني بالمعطيات، أي أن ما يبدو لأول وهلة أنه قصة خاصة بالراوي وحده لم يكن إلا مدخلا لعالم أوسع وأغنى.

إنني أكتب بهذا الصوت المركزي المحتوى على جميع الأصوات الموازية في التجربة أو في الحدث الروائي، الروايات التي تتصل - مجرد اتصال من قريب أو من بعيد - بشئ من سيرتي الذاتية أو تجاربي الشخصية الخاصة كوكالة عطية وموال البيات والنوك وصالح هيصة والوتد ولحس العتب.. إلخ.. لكأن عقلي الباطن، الذي يستقر دائما بمجرد شعوره بأن شيئا من سيرتي الذاتية قد اختلط بالحدث الروائي، فيهب مكرسا لدفء الجماعة التي كان لها أعظم دخل في حياتي الشخصية، والإئتناس بتعدد الأصوات في مندرتنا في البلد وكيف كان لكل صوت تفرده وتأثيره في مشاعري وهم يتناولون أمر مستقبلي مع أبي. ذلك لأنني كائن صنعته الجماعة بكل معنى الكلمة، ليست فحسب لأنني تعلمت الحكي من علاقتهم بالسير الشعبية، وتعلمت الحكمة واللغة الفنية الصرفة من عمال التراحيل وفولكلورهم الفياض بالضنا والحزن والإشراف في آن معا، وتلقيت العطف والإحسان والإيواء من كل من التقتيهم في بلاد اغتربت فيها بحثا عن لقمة العيش فتعلمت منهم كيف أن الشخصية المصرية بطبيعة تكوينها البيئي والنفسي والتاريخي شخصية مضادة للاغتراب النفسي لكونها شخصية إنبساطية مفتوحة تفرض نفسها على مشاكل الآخرين وتتطوع بالإسهام في حلها دون معرفة سابقة بالآخرين إلى جانب أنها مليئة بالأنس والمرح والمودة وتجيد احتواء الآخر الأجنبي.. ليس بهذا وحده أنا صنيع الجماعة؛ إنما هناك حادث تاريخي لا أستطيع إنكاره أو إهماله في صدد الحديث عن تأثير الجماعة الإنسانية في حياتي الشخصية؛ ولعل الغريب في الأمر - وهو في نفس الوقت مصدر جماله وقوة تأثيره أن الجماعة التي أعانتني على استرداد إنسانيتي وآدميتي كانت كلها من الطبقات التحتية ليس فيها عين واحد من الأعيان باستثناء مدرسنا الآنف الذكر الأستاذ محمد حسن ريشه يرحمه الله..

كنت مشهورا بالتفوق في الدراسة، وأقرأ للناس - في دكان ابن عمتي وحماي فيما بعد - في السير الشعبية لانشغال ابن عمتي في البيع، فكانوا ينبهرون من طلاقتي في القراءة وحرصي على التشكيلات النحوية السليمة كما تعلمتها من الشيخ محمد زيدان عصر والأستاذ محمد حسن

ريشة وأخيرا أبى وابن عمي الأزهرى، وكانوا يصفوننى باللبيب ويستخسروننى فى الشقاء وشغل الترحيله وحتى فى الحرف اليدوية التى أتعلمها. وكانوا سعداء جدا وإلى حد لا يوصف حينما حصلت وزملائى من القرية على الشهادة الإبتدائية من مدرسة البلد وقرر أستاذنا ريشة أفندى ـ إختصارا للمصاريف وتسهيلا على الأباء المعدمين تقريبا ـ أن يتقدم بأوراقنا جميعا إلى معهد المعلمين العام لكى تتخرج بعد خمس سنوات مدرسين فى المدارس الإلزامية وتضمن مرتبا حكوميا ثابتا.

أثناء ذلك ـ كما صورت فى رواية نشرت بمجلة الإذاعة فى السبعينيات بعنوان: [عبد الله أفندى رسمال الحمام] ولم أجمعها بعد فى كتاب لرغبتى فى إعادة النظر فيها ـ إنقسمت بلدتنا حيالنا: الأعيان وأولادهم وعائلاتهم، وهم بين ملاك للأراضى الزراعية أو تجار للحبوب والمحاصيل يقرضون الفلاحين بالربا الفاحش، أو أصحاب محلات للمانيفاتورة ومصانع للنسيج اليدوى؛ هؤلاء كانوا ينظرون لنا بكثير من الحقد والإستعلاء باعتبارنا أوباش ماركة "إلز" فكيف نحصل على الابتدائية من مدرسة إلزامية بالمجان فى حين أخذها عيالهم بمصاريف باهظة فى مدارس البندر؟ أولادهم الطلبة النظفاء الملبس على الدوام فيما نحن بجلباب واحد لا يتغير، يأنفون من اللعب معنا ولا يتورعون عن اصطياد أستاذنا أثناء مروره فى الطريق ليحلقوه يشبعوه لوما وتقريعا بعنف يقارب قلة الأدب على ما يبذله من جهد لتعليمنا وتحويل مدرسة البلد إلى ابتدائية بالمجان، يحملونه مسئولية الانحطاط وفتح المدارس أمام الحفاة العراة من أبناء الأجريين والمتسولين، يرمون طه حسين باللعنات لأنه سيخلق من المدارس مزابل تأوى الجربانين والمتعفنين، فيتدخل كبارهم المتغطرسون بكروشهم وطرابيشهم المنجعصة على مؤخرات رءوسهم. فيتوعدون أستاذنا ريشة أفندى بسوء المتقلب، بأننا سنقصر رقبته إن شاء الله! ! سنفسد أولاد الذوات أبناء المدارس حقا، سننقل إليهم جربنا وأمراضنا ووساخة ثيابنا وسفالة ألسنتنا التى تستحق قطعها، يقولون هذا فى حضورنا فى وجوهنا دونما جباء أو استعبار! ! فلما أصبحنا طلبة بالفعل وصرنا مثلهم أفندية نلبس البدلات والأحذية اللامعة وتوصلنا الركائب إلى المحطة وتنتظرنا مثلهم، ومثلهم نركب القطارات ونعيش فى المدينة بات الصراع بيننا وبينهم خفيا ومتحفظا أحيانا وإن كان عند الغضب لسبب تافه يهيل علينا الشتائم المهينة التى تنتقض من أقدارنا وتسفه من شخصياتنا وتسخر من طموحاتنا الخرقاء، ويزورن عنا فى القطارات، ويتحزبون ضدنا فى القرية بأندية خاصة يقيمونها ونمنع من الإشتراك فيها. فيقم نحن نشاطات فنية كأمسيات شعرية وعروض مسرحية ومباريات رياضية فتلقى فنون السخرية وشتى المضايقات والتهزئ وتحريض العيال على القذف بالطوب وإطفاء المصابيح.. إلخ. وكانت المصيبة الحقيقية والكارثة العظمى أن تجربتنا فى معهد المعلمين العام فى دمنهور قد عمقت الصراع الطبقى فينا بصورة ليست فحسب غبية وغير تربوية بالمرة بل هى إلى ذلك إجرامية. كنا نتوهم أن معهد المعلمين ـ كما شرح لنا أستاذنا ـ يضم كافة أبناء الفقراء من أمثالنا الذين لا يقدورن على مواصلة التعليم الجامعى؛ فإذا بنا نكتشف أن بالمعهد مئات من أولاد الذوات الأغنياء فشلوا فى الدراسة الثانوية فألقوا بهم فى هذا المعهد لعله ينقذ ما يمكن إنقاذه من مستقبلهم؛ وهم يجيئون إلى المعهد كل يوم يبذله مختلفة؛ شعورهم مصففة بعناية ولامعة، تفوح منهم روائح العطور وروائح الأقمشة الجديدة وجلود الأحذية اللامعة، ومعهم حقائب فيها مع الكراسات شرائح خبز مطعمة باللحوم والأجبان والمربات والعسل، ومعهم إلى ذلك فلوس، فلوس كثيرة، ينفقون منها فى الفسح بسخاء فى الكانتين يأكلون المهلبية والأرز باللبن يشربون الشاى والكوكا كولا فيما نحن نتفرج عليهم فى بلاهة كغربان كالحة المنظر يسحقنا الإحساس بأننا ـ كما يتضح لنا ـ من أفقر الفقراء. كل هذا كوم، ونفاق المدرسين لهم وازدراؤهم لنا كوم آخر. المدرس يستوقف واحدا منهم ليجيب عن سؤال أو يقرأ فى درس مطالعة فإذا هو يتعثر يتلجلج يهزل فى كلاحة وصفاقة فيبتسم له المدرس فى رقة ونعومة يرجوه أن يتفضل بالجلوس مناديا إياه باسمه، أما حين يستوقف واحدا منا نحن أبناء الفلاحين والأجراء فلا يناديه باسمه بل يكاد يرغده بطرف المؤشر: أنت! ويقف الواحد فيجيب بسرعة إجابة صحيحة ويقرأ فى طلاقة ولباقة دون غلطة واحدة ومع ذلك يأمره المدرس بالجلوس بتشويحه من يده كأنه يقول له: اترزى!

بـل إن بعـضٰ المدرسين فى لجان امتحانات آخر العام كانوا يعمدون إلى الشوشرة علينا بالمداعبات الجارحة المهينة، كأن ينذر الطالب قائلا: بطل شغل الفلاحين الخبثا! مالك مش على بعضك زى الكلـب الجـربان؟! طـه حسـين فـتح لـك المدرسة يا خوية؟ طب جاوب ورينا شطارتك! والله طه حسـين وداكـم وحيودنـياف داهية..إلخ! و..صدقونى.. لقد كرهت التعليم كرها حقيقيا بل كرهت وزارة التربـية والتعليـم برمـتها، وانبثقـت فـى أعمـاقى شـعلة تحرضنى على الهزء بهؤلاء المرضى طبقيا، بأن أستعلى على تعليمهم وأركل مدارسهم بالحذاء حتى وإن عشت العمر جاهلا. وكان من الممكـن أن يحدث هذا بعد تمردى على الدراسة فى معهد المعلمين وانقطاعى عنه بمحض إرادتى، كان من المتوقع والحالة هذه أن أصير بلطجيا أو نصابا أو لصا أو على أحسن الأحوال تاجرا ماهرا أو حرفـيا يتـلمس الستر من الله، لولا تلك الحادثة التاريخية التى غيرت مجرى حياتى وقام بها نفر من المهمشين المهملين من أهل قريتنا..

أولـئك ـ عـلى شـدة فقـرهم وانعدام نفوذهم فى القرية ـ كانوا جمهورنا، كانوا جمهورنا، كـانوا سـعداء جـدا بـأن الله عـوض صـبر أهالـينا خيرا وجعل منا أفندية متعلمين. كنت ألمس فى سـعادتهم الحقيقـية الصـادقة تلمـيحات عـبقرية فـذة وإن كـانوا عاجـزين عـن صياغتها بفصاحة توازيها، من قبيل ذلك أن فرحتهم كبيرة ليحس من أجلنا فحسب بل لأن العلم لم يعد حكرا على أبـناء الأغنـياء، وأن لكـل مجـتهد نصـيب فعـلا، ونـتلقى منهم الوصية تلو الوصية كأنهم آباء لنا إضـافيون: خـل بـالك يـا فـلان! إنتـبه لدروسك جيدا! أمك غلبانة وأبوك مفرهد! لابد أن تأكل الكتب أكلا! شد حيلك كده! إخوتك فى انتظار توظيفك بمشيئة الله لتأخذ بيدهم!..إلخ. وكانوا ـ ياللجمال ـ قد منحونا لقب أفندى وأستاذ قبل أن نتخرج بل قبل أن نغادر القرية إلى المدينة.

يـوم سـفر أسـتاذ محمـد حسن ريشة إلى مدينة دمنهور بصحبتنا لكى يوقعوا علينا كشف الهيـئة واختـبار البصـر كـان يومـا مشـهودا حقا بين أولئك الغلابة المعدمين الذين لا يتوفر القرش لواحـد مـنهم إلا بطلـوع الـروح فعـلا. فمـنهم الحطـاب، وصـياد السمك بالشبكة، وبائع الفسيخ والسـردين، وسمكـرى بوابـير الجـاز، والتمـلى الذى يعمل بأكله عند أحد الأعيان، والنفر المنتظر بفأسـه وكريكه يوما فى الغريق أو تطهير المصارف، والمنادى، وخادم طلمبة المسجد، وأبو سماعين الأفيونجى المتسـول ـ [بطـل روايـة : العـراوى] ـ وصبيحة بائعة الخضار بالمشنة على رأسها، وراضـية جامعـة البـيض، والفـرارجى، والخياط، والنجار والحداد والجزار..إلخ، كل هؤلا تناقلوا الخـبر باهتمام شديد، وجاء الكثيرون منهم لتوديعنا سيرا على الأقدام فى موكب بهيج حتى بداية السـكة الزراعية، وراحت دعواتهم الحارة ترن فى آذاننا وتطفى على قعقعة القطار وصخب محطة المديـنة. وحيـنما عدنـا فـى آخـر الـنهار كـان الجمـيع فـى انـتظارنا فى مدخل القرية على ترعة السلمونية كأنهم ينتظرون قدوم قطب من أقطاب الطرق الصوفية.

كنا قد أدينا الامتحان، أقصد كشف الهيئة، وقبلت أوراقنا، لكن شيئا سخيفا منغصا قد حـدث فحـول فرحتـنا إلى مـا يشـبه الإحـباط، وصبغ وجه ريشه أفندى بطبقة سميكة من الحزن والكآبة.. ذلك أننى.. أنا وحدى فقط.. سقطت فى كشف النظر.. فكتبوا على أوراقى عبارة: يقبل ولكـن بعـد عمل نظارة طبية ويعاد الكشف عليه بالنظارة. وريشة إفندى يوقن تمام اليقين أن هذه العـبارة بمـثابة صخرة كجبل المقطم ألقيت فى طريقى لتحول بينى وبين التعليم إلى الأبد، ذلك أن تكلفـة المـنظار الطبى فـى ذلـك الوقت لا تقل عن إثنتى عشر جنيها إن لم تزد، وهذا مبلغ ليس يتوفر فى جيب عين أعيان البلد وإن احتاجه فلابد أن يبيع بضعة أرادب من محاصيله أو يقترض "بالفـايظ" أو يبـيع قيراطـا مـن الأرض، فمـا بالك بأبى العجوز المعدم الذى يشقى شقاء شاب فى العشـرين مـع أنـه عـلى مشارف الثمانين من عمره؟! ولهذا ـ رحمه الله رحمة واسعة ـ فقد النطق تماما طوال رحلة عودتنا إلى البلد..

رآه القـوم فتشـاءموا، تأهـبوا لاسـتقبال خـبر صادم مزعج، شهق بعضهم واستعاذ البعض الآخر بالله من الشيطان الرجيم، فقال لهم ريشة أفندى:

- خير والله يا جماعة! ولكن الولد خيرى بكل أسف هو الوحيد الذى عاكسه الحظ!

صفقوا كفا على كف. تساءلوا موتورين أن كيف للبيب النجيب أن يُحرم وحده من التعليم؟ هذه حكومة وسخة! وزارة بايظة! ناس لا تعرف ربنا. قال لهم ريشة أفندى:

- حلمكم ! المسألة وما فيها أنهم يطلبون منه نظارة طبية ليكشف بها! نظره ضعيف يعنى! لكن إن عمل نظارة يقبلوه!

صاح "قنوم" بائع الفسيخ والسردين:

- يعنى مثل نظارة قمر أفندى الشرنوبى وأحمد أفندى خليفة لا يخلعها عن عينيه!

- بالضبط ! جبت الفائدة ! هى هكذا بالفعل.

قال أبو الحسن الصياد:

- بسيطة ! نستلف نظارة قمر أفندى يوم ولا يومين على ضمانتنا! يكشف الولد بيها ونرجعها له!

ضحك ريشة أفندى ضحكة أسيانة مكتومة:

- النظارة طبية! يعنى يفصلها الطبيب على مقاس العين! ونظارة الواحد لا تنفع للآخر!

قال محمود القبانى:

- وكم تتكلف هذه النظارة يا ريشة أفندى!

- لا تقل عن خمسة عشر جنيها! أجرة طبيب وثمن النظارة!

- يا هو وووووووه!!

هكذا نطقوا جميعا بصوت أشد رهبة من صيحتهم فى الصلاة بكلمة: أو يـ يـ يـ يـ نْ. لكن "قنوم" فاجأنا بحركة لم تكن تدور بخلد أحد منا على الإطلاق: سحب منديله المحلاوى. فرده على كفه. سحب من سيالته بريزة فضية وضعها فوق المنديل هاتفا:

- عشرة ساغ منى!

خفقة قوية ككرة مطاطية نطت من الوجوه صارت تتنقل على كل وجه بخبطة. بدا أن الجميع قد تورطوا وفى نفس الوقت كان استحسانهم للفكرة واضحا بشكل مشرق. الفضول الكامن فى أعماقى كجزء من شخصيتى هو الذى استقام لحظتذلك ففصلنى عن شخصية الموضوع فى موقف العطف والإحسان، واشرأب الفضولى الذى يعنيه ويهمه أن يعرف كيف تنتهى هذه المسرحية الميلودرامية التى ارتفع عنها السنارحالا. يالـلموقف المذهل لشدة خلوة من الإيذاء والإيلام، لكأنه حلم مشرق. كانت الأيدى. مقتدية بيد ريشة أفندى. قد زغللت عينى رائحة جائية بالبرايز والشلنات وأرباع وأنصاف الجنيهات حتى بدت فوق منديل "قنوم" المفرود كرقصة خلية النحل النشطة وهى تفرز العسل فى قرص الشمع. ما أن وصلنا إلى دارنا حتى كان المنديل قد امتلأ بما يزيد على عشرين جنيها، صرها ريشة أفندى فى منديله وسلمها لأبى على أن يقوم من صيحة ربنا فيسافر معى إلى طبيب العيون لعمل النظارة الطبية.. أول نظارة طبية استعملها فى حياتى كانت من جيوب أولئك القوم. فأى حب هذا؟ وأى دين هذا الذى يطوق عنقى؟.. ذلك الحدث البديع هو الذى دفعنى للجد والاجتهاد بعد تمردى على الدراسة لكى لا أصدم أولئك القوم فى شخصى. صار كل هدفى فى الحياة أن أصبح شيئا يعتد به فى أنظارهم.. ولا أزال إلى اليوم كلما امتدت يدى تلقائيا لتحول النظار الطبى على عينى أتذكر ذلك الحدث فى الحال فتزداد الدنيا إشراقا فى عينى. وأشعر أن أهلى كثار كثار كثار. أنهم جمهرة قرائى الذين يبلغهم أدبى

ويـنفعلون بمضـمونه الفـنى، وأتذكـر أنـنى لم أوف الدين بعد، وتصيبنى رعدة تهزنى من الأعماق تزلزلـنى إذا ضـبطت نفسى متلبسا بالتفكير فى أمور الحداثة وما بعد الحداثة وشعوذات ما يسمى بالحساسـية الجديـدة وخزعـبلات تفجـير الجسـد وتفجير اللغة والقطيعة المعرفية وما إلى ذلك مما اعتـبره خيانة صريحة ليس للطبقات المعدمة التى تتزايد فى مصر بل للشعب المصرى كله، وأعنى بـه هذه الطبقات لاغيرها. إنها وحدها الشعب والباقى نباتات شيطانية تسلقية تسرق الغذاء والماء من الجسد الأصيل.

هـم يقولون إننى أكتب عن المهمشين. فيصيبنى الحزن والكدر والغيظ.. ليتهم يفطنون إلى أنـنى فـى الواقـع أكتـب عـن الجوهر المصرى الثمين، المترسب فى قاع الحياة، فى قعر المجتمع المصبوغ بمسـاحيق سـياحية كاذبـة. ولـن أحـيد عـن جذور أهلى النبلاء تحت الطين، حتى وإن جرفنى تياره وأصبحت نسيًا منسيا.

النقد التطبيقي

الشعرى والمقدس فى إبداع محمد عفيفى مطر،
قراءة لديوان ، والنهر يلبس الأقنعة نموذجا
محمد فكرى الجزار

مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن
فى سيرة الظاهر بيبرس
محمد منصور أبا حسين

البنية اللسانية والخطاب فى سيرة بنى هلال
[قصة جابر وجبير]
عبد الجليل مرتاض

الشعرية المسرحية المعاصرة،
حول سياسات ما بعد الحداثة فى العرض المسرحى
علاء عبد الهادى

الشعرى والمقدس
فى إبداع محمد عفيفى مطر
قراءة لديوان "والنهر يلبس الأقنعة" نموذجا

محمد فكرى الجزار

المقدس نسق من بين أنساق أخرى عديدة ومتنوعة تشكل بنية الثقافة . وهو نسق يمتلك خطابا ذو طبيعة خاصة خصوصية محتواه . وهو -فى الثقافة العربية- ذو دور مركزى فى تشكيل التصورات الذهنية داخل مجتمعات هذه الثقافة ، مهما تفاوتت مراتب أفرادها من الإيمان به ، أو تباينت وجهات نظرهم فيه ومواقفهم منه . إنه -إن شئنا صدق الاعتراف- يتمتع داخلنا بحاكمية سيكلوجية أكثر آلياتها غامضة وغير موعى بها . وليس ذلك إلا لأن نسق المقدس فى ثقافتنا لغة من اللغة ، لا يجد من يتكلم الأخيرة ملجأ من التورط بالأولى .

ولغة المقدس لغة متعالية ، أو لنقل لغة غير مرجعية . وهذا هو المستوى الشعرى لها ، ليس هذا فقط ، بل لا إمكان لتأويلها باللغة المرجعية . ومن هنا فإنها تتجاوز المستوى الأول لتلتحق بمستوى أعلى حيث الوصف الذى وصف تراثنا -وأحسبه وصفا توقيفيا- لغة القرآن الكريم به أعنى : الإعجاز .

ومن منظور يتسع عن إعجاز القرآن الكريم تحديدا – إذ إن المقدس مفهوميا أعم من الدينى – فإن إعجاز لغة المقدس ، عموما ، يعود إلى كون هذه اللغة تجمع بين وصفين متناقضين : أنها لغة غير مرجعية أى غير قابلة لامتحان الواقع لها . ومن هنا تحقق مستوى من الشعرية خاصا بها . ثم إنها جديرة -بعد- بامتحان الواقع نفسه عليها . وذلك على قاعدة الإيمان بها . وهنا يتسامى وصفها بالشعرية مفتتحا أفق صفة جديدة تحتويه وتتسع عنه هى الإعجاز .

ونظرا للرسوخ السيكلوجى للغة المقدس فى ضمير الجماعة المؤمنة به ، فإن لغته قادرة على الاحتفاظ بملامحها الخاصة بها . وحتى على استدعاء الوحدات المسئولة عن هذه الملامح من خطابها ، فضلا عن استدعاء وحدات خطابها المسئولة عن ديناميتها الدلالية . ولهذه القوة اللغوية التى تتمتع بها لغة المقدس ظاهرتا تحقق ، أولاهما : أنها شديدة المقاومة للتغيير . وأخراهما : أنها شديدة الطواعية للتوظيف .

وتوظيف لغة المقدس فى نص شعرى -وللشعرى وسائل غير وسائلها ومقاصد غير مقاصدها- يقوم على أساس من وجه جمالى جامع بين لغة الشعر ولغة المقدس . يحفظ للأولى خصوصية نسيجها حال حضور خطاب الأخير ، أكان حضورا سياقيا أم إيحائيا ، بل أكثر من هذا نجد فى بعض النصوص العالية الشعرية أن النسيج الشعرى يتهيأ لذلك الخطاب ولحضوره من خلال خصوصيته نفسها .

ولذلك التوظيف آثاره ، فهو يضفى نوعا من الأسلوبية الخاصة على ذلك النص بكافة مستوياته . أعنى إفرادا وتركيبا ودلالة . والأكثر أهمية أنه يضفى على وجهة النظر التى تؤسسها تلك الدلالة ما صدقات مستمدة من الملامح القدسية التى تحملها الجماعة فى تصوراتها عن المقدس ، وتحملها عناصر تلك اللغة عنه . وهو ما يعنى ، مباشرة ، ارتباطا نوعيا بين شعرية النص الشعرى والسياق الخارجى بما يعيد التفكير فى مسألة الشعرية والزعم المنهجى بلزومها .

لقد ساد النظر إلى الشعرية باعتبارها ، فى أفضل الأحوال ، مسألة خاصة بحركة الدوال داخل النص ، سواء فى علاقة بعضها ببعض (البنيوية) أو علاقتها بصورة مفترضة للقارئ (نظريات الاستقبال) فى إهدار غير مبرر ولا منتج للقيمة الاجتماعية التى تنطوى عليها الشعرية . هذه

القيمة التى تقوم على اعتبارين أساسيين . أولهما : تولد نصها من السياق الخارجى . فالممارسة الإبداعية ممارسة زمكانية . والآخر : تحقق إنتاجيتها فى هذا السياق الخارجى . إذ إن القراءة والتلقى ، كأية فعالية إنسانية أخرى ، لا يتحققان خارج الزمان والمكان المعينين ..

إن تصورا للشعرية ، باعتبارها تجاوزا جماليا تحققه العلاقة : لغة- واقع ، بإمكانه أن يرفع الصبغة المطلقية التى تمتعت بها مرحلة المراهقة المنهجية التى تورطت بها عملية تحديث الخطاب المنهجى العربى ، وأن يستعيد نقاط التفاعل بين النص والثقافة ، وأن يقترح على المنهج/المناهج المهام التى أغفلتها بالرغم من أصالة وجودها فى النص الإبداعى .

وقد نزعم أن النص الأدبى لا يمكنه أن يقوم مطلقا- وإن ابتغى ذلك- على مبدأ اللزوم بالمفهوم النحوى ، فعلى المستوى الألسنى للعلامة اللغوية نرى أن تصور هذه العلامة الذى يقدمه لا إمكان لاختباره ، فلئن أمكن عزل الدال عما سواه من دوال نظرا لماديته ، فمن المستحيل استحالة تامة عزل المدلول عما سواه نظرا لماهيته الذهنية ، إذ لا استقلال للتصورات فى ملكوت الذهن بل لا حدود لها أصلا .

وعلى المستوى التداولى فالعلامات اللغوية علامات متعدية بخطابات تداولها وبزمكانية تداول هذه الخطابات .. وبكلمة ، فإن اللغة مسكونة بسياقات وجودها الفعلى كلاما ، ومن ثم نصوصا ، ولا عبرة لمنهج يتجاوز هذه السياقات أيا كانت مسوغات هذا الزعم . وكذلك الشعر لا يكتب فى الفراغ ولا يتغيا المطلق ، والسياقات النصية لدلائله لا تقطع بينها وبين مرجعياتها خارج النص ، وإلا استحالت القراءة استحالة كاملة .

إن الشعر يكتب فى زمان ومكان معينين من قِبَل شخص معين (المرسل) وموجه إلى شريحة بعينها من جماعة المرسل إليهم المكنين ، تلك التى يَحددها الانحياز الجمالى للنص الشعرى . السياق الخارجى- إذن- شرط تأسيسى لكل من النص الشعرى وتلقيه . ولا مجال- مطلقا- لحصر الشعرية داخل لغة النص ، كما لا مسوغ- أبدا- للنظر إلى هذه اللغة داخل حدود النص . هذا من وجهة نظر نقدية . أما من المنظور الأدبى ، فالشعر الحق هو هذا الشعر الذى يمنحنا القدرة على الوعى بالسياق الخارجى جماليا ، وفى لحظة الوعى السابقة نفسها يمنحنا القدرة على الوعى بجماليات النص سياقيا .

والثقافة- بكل أنساقها ، ومنها نسق المقدس- هى بنية التصورات الذهنية التى ينتظم وفقها السياق الخارجى وتنتظم على هيئتها علاقاته . ومن ثم فلا عجب أن تتعدد ظاهرات تجلى المقدس فى الأدب عموما وفى الشعر على وجه الخصوص . وهذه الدراسة تحاول أن تستعيد حق الشعرية فى اختيار واقعها جماليا ، وذلك من خلال واحد من أهم شعراء العربية المعاصرين ، إن لم يكن أهمهم على الإطلاق ، هو . محمد عفيفى مطر . فى ديوانه الذى رصد فيه أحرج لحظات التحول المريرة التى مرت بمصر فى النصف الثانى من القرن الماضى (١٩٦٧) هذه اللحظة التى ما تزال صالحة لتأويل وقائع ما يحدث حتى الآن .. حتى الآن ، وذلك فى ديوانه "... والنهر يلبس الأقنعة" (١)

يقوم الديوان على تصور مركزى للذات أراد أن يقطعها عن الأيديولوجى- وهو ما كان انحيازا (جماليا !!) سائدا فى مقاربة اللحظة التاريخية- فبنى تصوره على أساس من المقدس بديلا من الأيديولوجى ، وعملية الاستبدال هذه على قدر كبير من الأهمية نظرا لاعتبارين :-

الأول : ويخص النص نفسه ، نظرا للفاعليات النصية غير المتناهية التى لا تكاد تفتقر إليها أصغر وحدات خطاب المقدس . والآخر : ويخص القراءة . فوحدات خطاب المقدس ذات كفاءة تأويلية غير محدودة حتى لا يكاد يفلت منها شىء أو تصور .

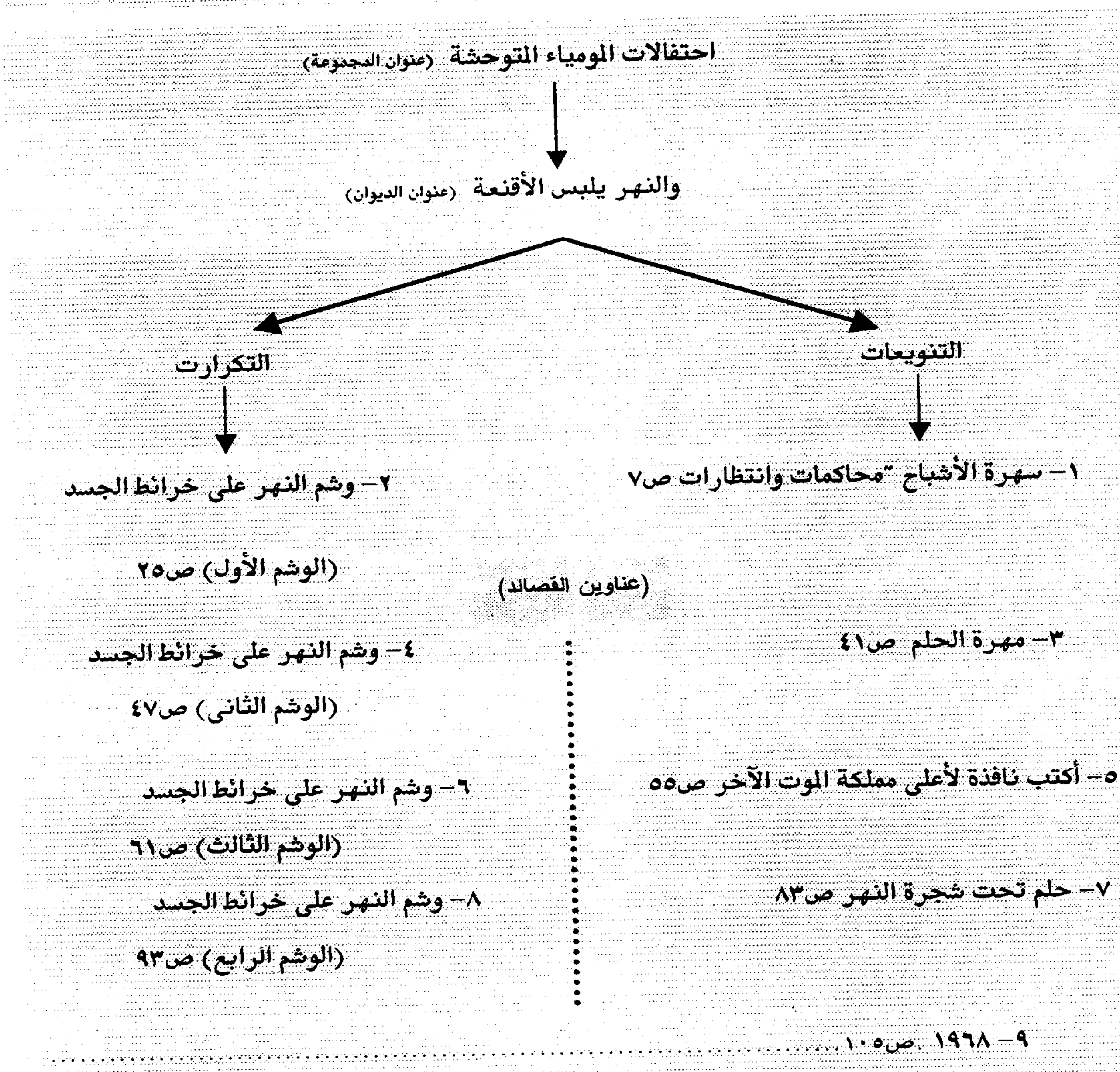
والمدهش أن كلا من الاعتبارين متحرران من إرادة الشاعر نفسه . فيكفى أن يقوم بما ذكرناه من استبدال حتى تتكفل الوحدات المستبدلة بالباقى ، سواء على المستوى النصى أو المستوى القرائى .

والشرط الوحيد لمطلق الفاعلية تلك أن لا تسيج برؤية مختلفة وإلا تحولت وحداته إلى رموز محضة أو أقنعة خالصة موظفة لحساب رؤية مغايرة ، فليس الرمز وليس القناع إلا تعبير عن فشل الخطاب فى كسر حدود غيابه لكى يفعل بواسطة وحداته فى النص .

.. يبدأ الشاعر تأسيساته لجدل الشعرى والمقدس من خلال عتبات نصه (ديوان الدراسة) الذى وضعه فى فاتحة جزء من أعماله الشعرية أعطاه عنوان أحد الدواوين التى ضمها : "احتفالات المومياء المتوحشة" [٢] ..

وضم ديوان الدراسة تسع قصائد حملت أربع منها عنوانا واحدا : "وشم النهر على خرائط الجسد" مذيلا كل وشم بترتيبه الأمر الذى يلفت الانتباه- بداية- إلى وجهة نظر يبئر عليها الشاعر من خلال تعديد عناوين نصه وتعقد علاقاتها ..

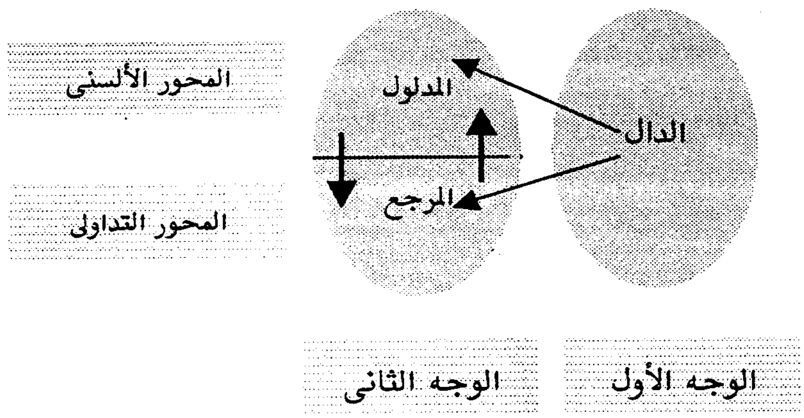
شجرة العناوين



(ترقيم العناوين ليس من النص . وإنما هو من عملنا لبيان ترتيب عناوين القصائد)

.. إن التنوع هو المبدأ الحاكم فى أية عنونة ، ولذا كان اكتشاف نظام ما بين عدة عناوين يعود ، فى جزء كبير منه ، إلى الجهد القرائى الممارس على تهيؤ مركباتها للانفعال بهذا الجهد ، أما فى حالة تكرار العناوين — وهو مبدأ نقيض — فثمة قصد للشاعر من ورائه . وهذا القصد نفسه هو المسئول الأول عن شحن مركبات العنوان المتكرر بـ :- أولا : القيم الاختلافية بالرغم من التكرار وبفضله فى الوقت نفسه . ثانيا : تفعيل علاقة العناوين بما تعنونه ، باعتبار الأخير أفق دلاليتها الممكن . ثالثا : توجيه القراءات المكنة لها .

إننا نلتفت إلى أن مفردات العناوين السابقة لا تنتمى إلى معجم المقدس ، بل لا يسمها هذا المقدس بوسم ولو كان وسما رهيفا . وفى مقابل هذا الغياب نجد تلك المفردات جميعا مفردات مرجعية أى يستدعى دالها تطابقا نوعيا (معرفيا) بين مدلوله والمرجع الذى يحيل إليه .. والعلامة اللغوية المرجعية بنية أكثر تعقيدا من العلامة اللغوية الخالصة . كما يوضح الشكل التالى :-



يعود التعقيد البنيوى للعلامة اللغوية المرجعية إلى أنها علامة مشحونة تداوليا ، بل بتاريخ تداولى .`فالمحور التداولى يختصر آلاف الخيوط التى تمثل شبكة ذات راقات متعددة الأمر الذى يجعلها قاعدة لعمليات التناص لعدد لا متناه من الخطابات المتنوعة ، لا يستثنى منها خطاب المقدس كذلك . وتتنوع المدارات المرجعية لمفردات العناوين كما يبين الجدول التالى :-

الكلمة	المرجع	الكلمة	المرجع
احتفالات	اجتماعي	حلم	سيكلوجي،
مومياء	تاريخي	نافذة	مادى
نهر	طبيعي	مملكة	اجتماعي،
أقنعة	اجتماعي	موت	سيكلوجي،
سهرة	اجتماعي	شجرة	طبيعي،
أشباح	سيكلوجي	وشم	اجتماعي،
محاكمات	قانوني	خرائط	معرفي
انتظارات	سيكلوجي	جسد	طبيعي،
مهرة	طبيعي		

إن القراءة الإحصائية للجدول السابق تبين نوعا من التراتب الدال بين حقول مراجع المفردات كما فى الجدول التالى :

المرجع	عدد مفرداته
اجتماعي	٥
سيكلوجي	٤
طبيعي	٣
صناعي	١
قانوني	١
معرفى	١

وتبقى من مفردات العناوين مفردتان كلاهما صفة : "متوحشة" و"الآخر" ، ويبدو أن الشاعر يبئر عليهما موقفه من القائم ورؤيته لبديله ، وبخاصة حين نجد أن المفردة الأكثر أصالة سيكلوجيا : "حلم" تمتزج فى تركيب إضافى مع مفردات الطبيعى : "مهرة الحلم" ، ثم تنسل مفردة الحلم من تركيبها الإضافى لتتعالق مع الطبيعى أيضا فى تركيب ظرفى : "حلم تحت شجرة النهر" ثم ينسل النهر من تركيبه هذا ليلتحق بضفيرة ظرفية أخرى يصنعها الاجتماعى : "وشم" على الطبيعى (من الذات) : "الجسد" الماثل للأول تجسدا للمعرفى أو مساحات للفعل : "خرائط" ..

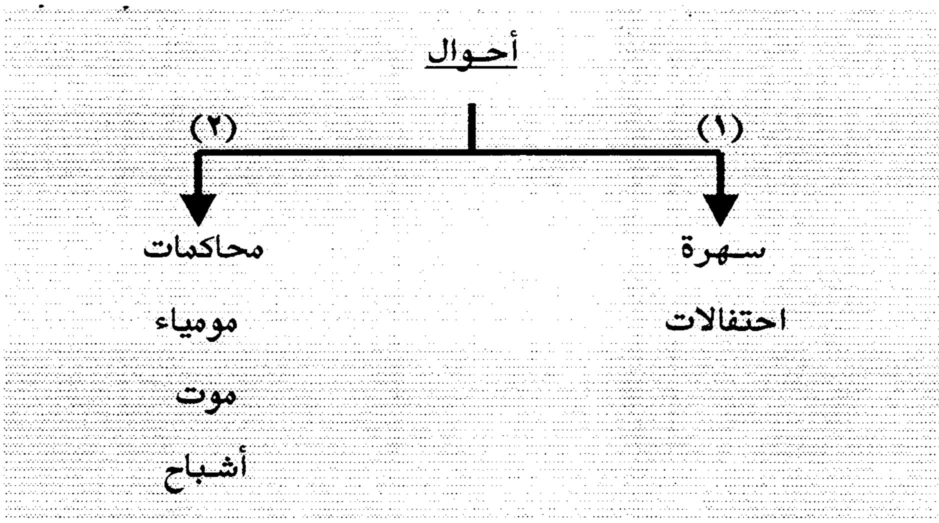
إن هذه هى اللحمة التى تصنعها تراكيب لغوية جزئية قد تقيم علاقات ، ولكنها لا تصنع وجودا ، وذلك نظرا للطبيعة المفارقة التى ينطوى عليها الحلم- هذا التعويض اللاواعى للذات عما تفقده — إذ إن الحلم تحقق للذات بلا وجود فى مقابل واقع السلب حيث وجود الذات (بمطلق دلالة التعريف) بلا تحقق واحد للذات فيه .. [٣]

فى مساحة اللاوعى ، هذه التى تفتتحها مفردة الحلم وامتداداتها ، بإمكان كل شيء أن يحضر إن بالقوة وإن بالفعل ، وهو ما يجليه تأمل التعالقات التى تمتد بين المفردات خفية من تركيباتها . فثمة حقول ثلاثة تنتمى إليها ، كل حقل يضم عدد من المفردات ثم تهيمن عليها مفردة نصفها وظيفيا بأنها مفردة "ميتا/حقل/دلالية" ، كما يلى :-

١-الأرض :-شجرة / نهر / مهرة- (خرائط) . وتسبل مفردة "خرائط" على الحقل ومفرداته معا إيحاءات سياسية تكافئ بين عمومية الأرض وخصوصية الوطن .

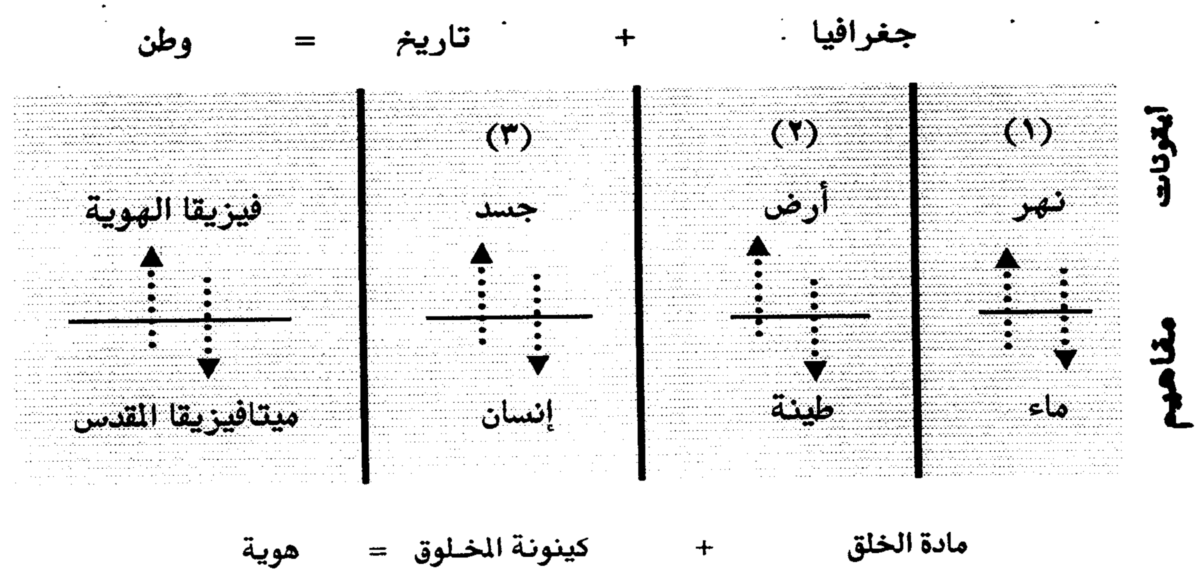
٢-الإنسان :- وشم / جسد / حلم- (انتظارات) . بين الوشم والجسد علاقة تاريخية ، فهو طقس إعلامى بانتماء الفرد العرقى ، غير أن مفردة الحلم تقطع بين حضور الوشم ودلالات الانتماء التى تبدو فى دائرة الفقد ، وهنا توجه مفردة "انتظارات" دلالة "الحلم" ليعبر عن الرفض لقطيعة الواقع(الوشم) مع التاريخى (الانتماء) .

٣-أحوال (الاستلاب) : احتفالات / سهرة / مومياء / موت / أشباح / محاكمات- (متوحشة). إن المفردات السابقة تنطوى على قابلية داخلية للتوزيع على محورين يبدوان للنظرة العجلى متقابلين ، إن لم نقل متناقضين ، إلا أن واقع الحقل الدلالى ينفى إمكان هذا التناقض كما سوف يتضح :-



إن التقابل السطحى ظاهر بين المجموعتين . غير أن للحقل الدلالى شعريا مبدأ يمكنه أن يجمع بين المختلفات بله المتقابلات فى نسق . شرط أن يكون لهذا النص من سياق التحقيل الدلالى ما يبرره . وهذا "الما يبرر" كامن فى المفردة المرفوعة من عناصر الحقل إلى المرتبة الماورائية التى تناط بها وظيفة قراءة مكونات الحقل . إنها مفردة "متوحشة" التى تنتمى بحكم دلالتها إلى المحور (٢) وفى الوقت نفسه لا تمتنع دلالتها عن وصف مفردات الحقل (١) .. وهكذا يمكن أن تتوفر إمكانية لقراءة الحقول الثلاثة جميعا قراءة تعمل على محورين :– الأول : التأكيد على اغتراب الجسد بالرغم من ارتسام الطبيعة عليه وشما . والثانى : إخراج حقل الأرض/الوطن من حياده الدلالى ليرتسم على هيئة الواقع الاستلابى . وتتبقى أربع مفردات خارج الحقول السابقة هى : يلبس / أكتب / نافذة– (أقنعة) ومن اليسير توزيعها بحسب الضمير فى الفعلين : أكتب (أنا الذات) ويلبس (هو النهر) وبين الاثنين نافذة التاريخ المأساوى (١٩٦٨) الذى يجعل النهر يتوارى خلف ما يحجب هويته من أقنعة وتتخفى الذات خلف ما يستر موقفها من مجاز .. كأن عمل المفردات مفردة من تراكيبها– على ضوء فعالية القراءة– يؤسس لمساحة جعلها السلب طاوية على نقيضين الامتلاء والفراغ فى الوقت نفسه . فثمة وجود ولكنه وجود بلا تحقق .. بلا ملامح .. بلا هوية .. وبكلمة وجود يعيش ضياعه . هذا هو الأساس الأول لحضور خطاب المقدس باعتباره خطاب القوة الممكن الذى لا يمكن الذات من الرد على استلاب الواقع . وإنما من تأسيس هويتها فوق الواقع نفسه لا تغيرها متغيراته ولا تنتقصها استلاباته . بشكل يقترح مساحة نقيضة للمساحة السابقة تشغلها الثورة أو التبشير بها .

وإذا كان التوزيع الجدولى السابق لمفردات العناوين يؤسس أفق النص الذى تعنونه . فإن للمفردات قوة دلالية أخرى . فبحسب " إيكو " : " إن مدلول كلمة يحتوى . بالقوة . على كل شروحها النصية " [٤] فتكسر حدود جدولها/جداولها . لتقوم بعملية تدال حر وفقا لأركيولوجيتها الخطابية التى تستكنها فى دلالتها . وتستدعيها كلما أمكنها خطابها الجديد من ذلك . سواء تم هذا بتحفيز تلك الأركيولوجيا . أو بالغفلة عن مراقبتها . فتخلق أنساقا دلالية جديدة تدفع الأفق المؤسس سلفا لكى يتحول إلى استراتيجيات للتحقق النصى . وسنكتفى من الإمكانات القائمة فى المفردات بنسق المقدس الذى يتمثل فى : نهر– أرض– جسد .. وهى جميعا ثلاث أيقونات مصورة لعناصر خلق الإنسان . فالنهر : أيقونة الماء الأول . والأرض : أيقونة الطينة الأولى . والأيقونة الأخيرة : نتاج الأوليين : الإنسان الأول (لصفة "الأول" دور فى إخراج موصوفاتها من دائرة المرجعية كموجودات إلى الدائرة التصورية كمفاهيم .) غير أن التحول الأيقونى يضع الأيقونات الثلاثة فى دائرة الهوية (الوطنية) متدالة مع مفاهيمها الغيبية أعنى مع دائرة المقدس . كما يوضح الشكل التالى :



ثمة تطابق تام بين أيقونتى الجغرافيا : نهر– أرض ، ومفهوميها : ماء– طينة ، أما أيقونة التاريخ فثمة مسافة انزياح بينها وبين مفهومها فمجرد الجسد لا يطابق مفهوم الإنسان . وهو انزياح مقصود ، إذ إن أى فراغ (نصي) ينطوى، تحت ظاهره، على آلية – وربما آليات – لملئه، بهدف إسهام القراءة فى إنتاج خطابه .

إن الفراغات النصية– باعتبار هذه الوظيفة– بمثابة مصائد أيديولوجية (نضع المفهوم السياسى للأيديولوجيا تحت علامة شطب غير منظورة) فعملية ملء الفراغات النصية مرتهنة إلى استراتيجيات النص نفسه ، ومن ثم فلا إمكان لتحقق تلك العملية إلا بالاندراج ضمن هذه الاستراتيجيات .. واستخدام مفردة الجسد بديلا من الإنسان ليس مجازا مرسلا ، ولا يتمكن أى سياق من قهره على تلك المجازية دون تورط فى خطأ ما يصيب رؤيته للإنسان بله يفسدها عليه ، فإشكال ذلك البدل لا تحله حيل البلاغة الشكلية ، وإنما يرتبط حله بإعادة بناء تصور للجسد يستطيع تأويل ذلك البدل . إن الجسد مظهر الذات ومجلى حضورها فى العالم . فاعل إرادتها حرية ، ومفعول إرادات الآخرين قمعاً ، ومعامل قياس فاعليته أو انفعاله هو حركته فى العالم . ومن ثم فوحدها مفردة الجسد يمكنها أن تكون المفردة الأكثر صلاحية لإدانة واقع الاستلاب وفى الوقت نفسه لإعادة بناء الهوية .. يقول محمد عفيفى مطر :

جسدى يطلع من طينته ، والغمر محفوف بليل الخلق ،
والله على جوهرة الخضرة [١] يدعونى كتابا وقراءة
وأنا أسمع صوت الشجر الطالع فى الرعد
فأدعوه رغيفا وعباءة [٢]
آه من تسمية العالم :

(١) حذى جذاذة قول من الكتب الصفر تطفو
إلى مطر الخلق من غرين الشهوة الجامحة ،
وتخضر ما بين متن وحاشية ثم تقرأ فى ورق القلب
(والقلب ساعة طمى يرفرف ميقاتها فى فضاء الدما)
(٢) أكنت أنا أرتديها .. أكانت مخبأة تحت جلدى ؟!
زمانا أرقع والخرق ليس يضيق ، وهاأنذا خالع جسدي(ه)

.. هنا يبدأ المقدس فى الحضور عبر مفردته المركزية : الله . والتى تبدأ فى حفز المفردات الأخر لتستنفر مخزونها الخطابى من أحاديث نبوية ومن قصص دينى . ويوظف الجميع لتأسيس الوعى الذى ينشأ من معرفتين متميزتين ولكنهما غير مختلفتين : معرفة الخالق بمخلوقه . ومعرفة المخلوق بعالمه ..

فمن الحديث النبوى : "عن حدُس عن عمه أبى رزين قال قلت : يا رسول الله أين كان ربنا قبل أن يخلق خلقه ؟ قال : كان فى عماء ما تحته هواء وما فوقه هواء وما ثم خلق " (٦) . فهذا "ليل الخلق" . ومنه كذلك : " كان الله تبارك وتعالى قبل كل شيء وكان عرشه على الماء" (٧) وأيضا : " كان الله ولم يكن شيء قبله وكان عرشه على الماء ثم خلق السماوات والأرض " (٨) وذانك "الغمر" ..

ومن القصص الدينى ما جاء فى كتاب " العرائس " للثعلبى الذى يقول فى خلق السماوات والأرض " قال المفسرون بألفاظ مختلفة ومعان متفقة أن الله تعالى لما أراد أن يخلق السماوات والأرض خلق جوهرة خضراء أضعاف طباق السماوات والأرض . ثم نظر إليها نظر هيبة فصارت ماء . ثم نظر إلى الماء فغلى وارتفع منه زبد ودخان وبخار وأرعد من خشية الله .. وخلق الله من ذلك الدخان السماء .. وخلق من الزبد الأرض " (٩) . فهذه "الجوهرة " ..

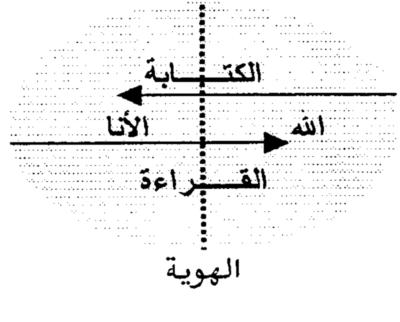
وأيضا يقول "الثعلبي" : "قال المفسرون بألفاظ مختلفة ومعان متفقة أن الله تعالى لما أراد خلق آدم عليه السلام أوحى الله إلى الأرض إنى خالق منك خلقا منهم من يطيعنى ومن يعصينى (هكذا بلفظه) فمن أطاعنى أدخلته الجنة ومن عصانى أدخلته النار .. فبعث الله ملك الموت .. فقبض قبضة من زواياها الأربعة .. ثم صعد بها إلى السماء . فأُمِرَ بها أن يجعلها طينا ويخمِّرَها " (١٠) فهذه " الطينة " ..

أما المعرفة التى تتخذ لها فعل الدعاء فإنها توزع العلاقات بين الله والأنا والعالم ، وذلك على مستويين :-

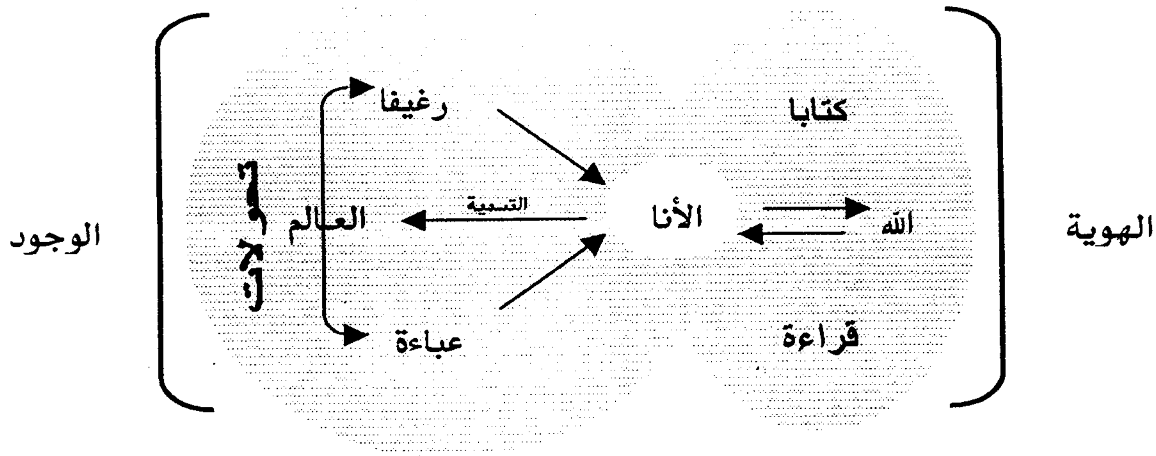
الأول : الله- الأنا : " يدعونى كتابا وقراءة " .. وكأنها ميتافيزيقا الهوية .

والآخر : الأنا- العالم : " أدعوه رغيفا وعباءة " .. وكأنها فيزيقا الوطن .

إن "الشعري" قد يفرض التقابل على غير المتقابلات ، وقد يزاوج بين ما يقابل بين بعضه بعضا ، وقد يدفع تلك المزاوجات المتقابلة (المصطنعة شعريا) لتشكل تأسيسا سيميائيا . وهو ما يتم بين ما سبق من المفردات الأربعة : كتاب- قراءة . رغيف- عباءة . وما هذا بممكن لولا أن المفردات نفسها تنطوى على قيمة دلالية فائضة عن السياق وترفض الاندماج فى آلياته بما يفرض تأويل المفردات بأخص خطاباتها بها لاستظهاردلالتها فى ظل غيبة فاعلية السياق فيها . وتأويل المفردة يتم- هنا- بفرض منطق المجاورة وليس استثمار منطق التركيب . ووضع "الكتاب" بجوار مفردة "الله" يساقط عن الأولى كل ما تمتلكه من إحالات لتتبقى إحالة واحدة فقط إلى خطاب المقدس ، ووضع القراءة فى دائرة : الله- الكتاب ينحى جميع دلالاتها مستبقيا منها فقط الإيمان بالمقدس وخطابه ، هذه الوصلة المركزية بين "الله" و"الأنا" ، وبشيء من التأول الصوفى تصبح الأنا (الجسد) مجلى القدرة (الكتاب) وجلاء أسرارها (القراءة) لتتقدس (يتقدس) بتلك الوصلة . كما يبين الشكل التالى ..



هـذا الـتقدس الذى يمثل الهوية الوحيدة والمكنة والتى تمنع "الجسد" من السقوط فى التماثل مع أشياء عالمه . دافعة إياه للتعالى عنها ومن ثم توظيفها لحسابه . إن "الأنا" تمد مقدس صلتها بالله إلى المكـان (الشـجر) والـزمان (الصـوت) فـى الوحـدة المركبية "صوت الشجر" محولة عناصرها إلى مقومات بقاء "رغيفا" وشروط وجود "عباءة" ، وذلك عبر فعل التسمية الذى يداعى إلى فضاء الدلالة آيـات مـن القـرآن الكـريم وأشياء من العهد القديم مركز الاثنين هو تسمية العالم . فإذا ميتافيزيقا هويتها ملتبسة بفيزيقا وجودها ، كما يبين الشكل التالى :



إننا نقصد قصدا إلى تعقيد النموذج ، فوحده هذا التعقيد هو دلالة الصرخة التعبة الأخيرة : "آه من تسمية العـالم" . هـذه التسـمية الـتى تضفر المقدس بالواقعى والهوية بالوجود وتبنى وحدة (عروة وثقى) من الله والأنا والعالم لا تنفصم من جهة إلا انفصمت من بقية الجهات .

ولا شـك فـى أن تشـابه الأصـوات بـين كـتابا ورغـيفا وقـراءة وعباءة . حيث كل كلمة مكونة من مقطعـين أولهمـا مفـتوح والأخر مغلق ، هذا فضلا عن التطابق الإيقاعى بين قراءة وعباءة . وهو ما يوثـق الصلة القائمة بين الدائرتين . إن الأنا هى مركز التقاء الدائرتين (كما يبين النموذج السابق) وهـو ما كان الشاعر قد بدأ به فى قصيدة سابقة على "حلم تحت شجرة النهر" هى قصيدة "سهرة الأشباح" والتى تقوم على أغلب مفردات خطاب النشأة الأولى بحضور للأنا طاغ وإن كانت لم تزل قيد انتظار التخلق أو التحقق .. يقول الشاعر بين مزدوجين :

(هذه جوهرة الخضرة تغلي
تحت عينى وتعلوها المياه
كل شيء زبد يطفو ورعد ودخان
وسماء تتخلق
وإطار الفلك الدائر يدنو ويضيق
وأنا — كائنَ أيامِ الحريق—
طينة في بيضة الأرض وإيقاع عميق
يتخفى صوته في أبجديات الحريق)[11]

يقول "رولان بارت" في بعض إشراقات أدبه النقدى : " إن النص (الشعرى على وجه التحديد)* ، ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادى ، أو ينتج عنه معنى لاهوتي . ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع ، دون أن يكون أى منها أصليا ، فالنص (الشعري) ** نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة " (١٢) ومن ثم فهو نسيج من توترات أكثر منها انسجامات ، وبالتالى فهو أكثر النصوص افتقارا إلى ثوابت ينمو وفقا لها .

ولأن الشاعر يتناص ولا يقتبس- الاقتباس نوع فج من التناص- فإنه يخترق نسيج القصص الدينى بمفردة واحدة : الحريق والتى ينوع عليها بمضافين : "أيام" و"أبجديات" فيوتر علاقة نصه بما يتناص معه لحساب استقلال النص حين يفلت ، وإن ظاهريا ، شبكة متناصاته من حركة نموه ..

إن الشاعر عبر الجملة الاعتراضية : "- كائن أيام الحريق- " يغير أفق التوقعات بالكامل لحساب رؤيته المتمايزة عن رؤية المقدس محولا الأخيرة إلى وظيفة للأولى . وظيفة لا تهيمن ولا ينبغى لها أن تهيمن على ما تعمل لحسابه ، أعني الشعرى . فالأنا قائمة فى كينونتها ، فقط .. صوتها الجمالى المطابق لهويتها وواسطة استعلانها لما يزال فى عمائه :

"وأنا — ... — طينة فى بيضة الأرض وإيقاع عميق

يتخفى صوته فى أبجديات الحريق"

لتصبح علامات كينونته (وجوده)هى ظاهرات استلابه وعلامات طوره السديمى فى العماء بشائر ثورته ، وهكذا تتوزع العلامات داخل النص الشعرى ، وتتحدد وظيفة خطاب المقدس بتحفيز علامات الطور السديمي باعتبار هذه المحفزات ما صدقات رؤية العالم . وحتى لا تلتبس العلامات ، أو يتغيّم الموقف يلجأ الشاعر إلى تقنية كتابية (تراثية أصلا) وهى توزيع الصفحة بين متن وهامش : متن الجسد/القصد : وهامش الوعي/التأويل ..

متن	هامش
جسدى يخرج من طينته	هذى جذاذة قول من الكتب الصفر تطفو
والغمر محفوف بليل الخلق	إلى مطر الخلق من غرين الشهوة الجامحة
والله على جوهرة الخضرة	وتخضر ما بين متن وحاشية ثم تقرأ فى ورق القلب
....	(والقلب ساعة طمي يرفرف ميقاتها فى فضاء الدما)
....	ثم تأخذ وجها يجدد في جملة القول ركنين : فعل وفاعل
	(١٢)

للغة الشعر طاقة مدهشة على تخطى تراكيبها ولو أنها تراكيب شعرية ، لها طاقة مدهشة على خلق نوع من الانتظام الدال دونه قدرة كل تركيب على التدليل . وحين يقف خلف هذه الطاقة وعى جمالى بحدة وعى "محمد عفيفى مطر" الذى يبدو أن الصوت ، محض الصوت ، لا يأتى عفو الكتابة وإنما قصد الإبداع ، يكفى القراءة مجرد التحقق حتى تتحرك المفردات من مواقعها ، فتتفارق وتتضام ، وتتوازى وتتقاطع ، وتتجلى شبكة من العلاقات يكاد التركيب السطحى يشف عنها ..

---

*الإضافة بين المزدوجين من الباحث وتعبر عن رؤيته المخصصة لتعميم "بارت" الذى تشكل وضوحه نظرية الأجناس.

**الإضافة بين المزدوجين من الباحث .

إن فلسفة توزيع اللغة طباعيا إلى متن وهامش ينطوى على قيمة دلالية مضافة إلى اللغة تمثلها العلاقة التأويلية بين الاثنين . ويبدأها الهامش بالكشف عن حضور التناص : "هذى جذاذة قول من الكتب الصفر" . ثم يتوكأ الشاعر على المتن ليحدد مساحة فعلها "تطفو" فيأخذ من الجسد "الشهوة الجامحة" ومن طينته "مضاف هذه الشهوة "غرين" جاعلا من المركب الإضافى نقطة بدء ذلك الفعل . ويحول الغمر المحفوف بليل الخلق إلى "مطر الخلق جاعلا منه نقطة الوصول . ويولد من صفة الكتب "الصفر" فعلا نقيضا يلائم مبتدا فعلها ومنتهاه : "وتخضر" متوسلا بالشكل الطباعى لهذه الكتب : متن وحاشية فى تضفير العلاقة الحيوية بين انبثاق الجسد من طينته واخضرار جذاذة القول : "وتخضر ما بين متن وحاشية ثم تقرأ فى ورق القلب" . ثم ينعطف على جذاذة القول (فى المتن : جسدى يخرج ..) ليختار منها قاعدتها : "فعل وفاعل" والتى تختصر الفاعلية القادرة على أن تعيد صياغة العالم (و/أو إدانته) بكفاءة الخلق الأول نفسها .

إن الوعى الشعرى يدفع خطاب المقدس للحضور علانية . ويراقبه وهو يقترح على النص– خفية – مجموعة من مفرداته وشذرات من نصوصه وألوان من رؤاه . ضافرا من هذه وتلك علاقة تأسيسية لحركة النص الشعرى . فإذا التناص يفتح سردية المتن (خطاب المقدس) على تأويلات الهامش . لتنشأ ثمة علاقة (ما) لا يحيط بها التناص ولا يستنفدها التأويل . وإنما تفيض عن هذا وذاك (الجزئيين) مستوية إلى فضاء النص أفقا لانتظاراتٍ يجذب إليها عناصر النص وأجزائه منسقا إياها على هيئته . حتى إذا تكاملت بين يديه انبثقت نصية النص من ذلك النسق .

إن الخطاب الشعرى تقييد لفاعلية السياق في ضبط دلالة مكوناته . وحين يكون هذا الخطاب متناصا فإن التقييد يكون مضاعفا . وبتعبير آخر إن شعرية الخطاب يحرر مكونات السياق من ضبطه لحراكها الدلالى . وتتضاعف هذه الحرية حين يكون ذلك الخطاب متناصا مع خطاب أو أكثر خارجه . فإذا الحراك الدلالى تابعا طيعا لأصغر وحداته إفرادا وتركيبا ولحركة تداوّلها فيما بين بعضها البعض . ليس فقط وإنما تندفع توصيفاتها النحوية لتنجز هذا التداولّ . إن المثال السابق يبدو قائما– أساسا– على التركيب الفعلى . غير أنه يتحرك فى فضاء اسمى يؤسسه قول الشاعر فى المتن : "والله على جوهرة الخضرة (يدعوني)" وقوله فى الهامش : " هذى جذاذة قول من الكتب الصفر (تطفو)" . أما جملتا الحال "يدعوني" و"تطفو" فالأولى تنبئ بسيادة التركيب الفعلى فى المتن . بينما الثانية– بالإضافة إلى هذه الوظيفة– فتحرك الإشارة الصريحة إلى التناص ممتدة بها إلى خطاب النص . لتتعالق معه على قاعدة إنتاجيته الدلالية مثرية إياه بدلالته الناجزة.

ومن موقع الفضلة الذى للحال يتحرك الفعل إلى موقع الركن الأساسى فى الجملة مسندا أو محمولا . ليس فقط إنما يتحكم دال الحال فى اختيار المسند فيستدعى الفعل "يدعوني" مقتضاه: "أسمع" . هذا فى المتن . أما فى الهامش فإن الفعل "تطفو" يستدعى مقتضى صفة فاعله "الصفر": "تخضر" والذى يصعد من الهامش ليمارس قراراته على المتن اختيارا لموقع فضلة من نوع آخر هو مفعول الفعل "أسمع" : "صوت الشجر" .. وتتعادل– بعد– الدوال فـ"يدعوني" الأولى تعادلها "أدعوه" الثانية . وذلك بهدف فرض هذا التعادل كقيمة جامعة مؤكدة بالتعادل المورفولوجى (الصوت – صرفي) فى المجموعتين : "كتابا وقراءة" و"رغيفا وعباءة" . هذا التعادل يفسر انتقال الأنا إلى العالم حاملة من تعادلها والمقدسَ قيمة الفعل المعرفى فى العالم . وإن رَشَح عنه وعى مأساوى :

آه من تسمية العالم :

رعب يفتح العالم للهجرة في الموت .

وموت يفتح الأفق على مملكة الماء ..

اسمعيني (١٣)

الأمـر الـذى يدفـع الأنـا للانـتقال المأساوى . من تخلقها فى يد الله (عز وجل) جسدا وانتصابها أمامـه (سـبحانه وتعـالى) متـبادلة معـه فعلا بفعل . إلى هامش العباءة التى تفعم سياقات الهامش والمتن بأسئلتها الجذرية :

"أكنت أنا أرتديها ؟ .. أكانت مخبأة تحت جلدى ؟

منتهية بوصف حالتها بدلا من الإجابة :

"زمانا أرقع والخرق ليس يضيق . وهاأنذا خالع جسدى .

تـبدو العلاقـة المسئولة عـن هويـة الـذات : أرض— نهـر— جسـد والقائمـة ى فضاء المقدس . تبدو مسـكونة بنفيها : اللاعلاقة . ليس بفعل آخر بل آخرين . وليسوا "الـ/هُمْ" بل "الـ/نحن" . وقد كانـت (بقداسـة فضـائها) مـنذورة لمطلـق الـتحقق إذ لا نقـيض أو ضـد ، إلا أن دلالـة الوطـن وتخصيصـاته الـتى ينشـرها فـى ثنايا دلالة التعميم الذى يسكن مفردات تلك العلاقة ، يجعل من النقيض والضد واحتمالات النفى قائمة اقتضاء . وعودة إلى تصدير الشاعر لقصائد وشم النهر على خرائط الجسد الأربعة ، نجد تحققا لدلالة الاقتضاء هذه ..

الوشم	التصدير
الأول	[وطن السر الذى يطلع منى خطوتى تاريخه رأسى فضا أنجمه لحمى علامات التخوم وأمد الجسر حتى يقتلونى] (ص:٢٥)
الثانى	[تعرّى الحى عن جيفته وغيلان يفتح الساحة بدمه المتكلم والجموع لا تسمع ولا ترى إلا مراسم قتل الملك] (ص:٤٧)
الثالث	[إلى غيلان الدمشقى وهو يجدد شهادته على مفترق الطرق بين النوم الألفى والثورة المغدورة والموت الملغوم] (ص:٦١)

[هل أنت تحلم فالشمس طالعة فى صراخ المواويل
والنهر مختبئ يتكلم تحت سريرك

الرابع والنوم بوابة تتدفق منها مواريثك الصامتة]

(ص: ٩٣)

(١٤)

إن الشعرى هو هذه اللغة التى تحفز القراءة لبناء النحوية التى تفتقر إليها بانهيار العلاقة التعسفية بين الدوال والمدلولات ، إنه "ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية ، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف (الـ) طبقات الدلالية الحاضرة" (يراجع فى ذلك إيكو: القارئ فى الحكاية) ومفهوم قابلية القراءة يعنى تهيؤ الدوال ، إن داخل تراكيبها أو بذاتها، للانفعال بأية محاولة لتنظيمها ، وهو ما يشير إلى قيام مسافة بينها وبين مدلولاتها بشكل يجعل القراءة مواضعة نصية لبست أقل ألسنيا من المواضعة الأولى لها . إن القراءة الفاعلة هى هذه التى ما إن تبدأ حتى تتداعى الدوال إلى بعضها بعضا على ما بينها من مسافات خطية ومساقات مختلفة وفجوات وتوتر . والتصديرات السابقة تتداعى إلى بعضها بعضا لتتناسق وكأنها نص يتسم بما يتسم به النص من تماسك وانسجام وإنتاجية ، وذلك على قاعدة القتل التى تمتلك علامتين : -أمنية الأنا- فى "وأمد الجسر كى يقتلوني" و-المصير الفعلى للقناع : -غيلان الدمشقي- ، وهاتان علامتان تفترقان فى التصدير الأول والثانى ، ثم تتوحد فى سرد خطاب الأولى عن الثانية فى التصدير الثالث ، ثم تتنحيان عن طريق الإيحاءات التى يؤشر عليها السؤال المفتتح به التصدير الرابع : "هل أنت تحلم" هذا السؤال الذى يدفع الجمل التقريرية التالية ، باعتبارها جوابه ، للتأكيد على دور مرجعية مفرداتها فى التأكيد على واقعية الشعرى :- فالشمس طالعة فى صراخ المواويل . - والنهر مختبئ تحت سريرك يتكلم. - والنوم بوابة تتدفق منها مواريثك الصامتة .

إن ضفائر التقابلات تعمل تحت التتابع الخطى للدوال : فمقتضى الشمس (اليقظة) يقابل النوم ، والصراخ يقابل الصفة "صامتة" ، وطالعة تقابل مختبئ . كما ثمة مزاوجات تمارس عملها من الموقع العميق نفسه : منها الصوتى كما فى "مواويل" و"مواريث" ، ومنها الدلالى كما فى "صراخ" و"يتكلم" و"في" و"مختبئ" ..

إن لعبة اللغة الشعرية ماثلة فى وجود طريقة للقول وأخرى مختلفة للفعل ، ثم فى تأكيدها السرى على شيء من أجزاء القول نفسه لكى يسهم فى طريقة الفعل ، كما فى مفردة المواريث التى تحيل على ما سبق من نواتج توظيف خطاب المقدس ، والتى تستعيد مرة أخرى العلاقة "الله"- "الأنا" لتطابق بين "الأنا" و"العالم" (وطن السر) ، وإذا كانت الأولى غيبا فالثانية سر لا يجليه مثل الجسد (الأنا ماثلة) ومواريثه نفسها.. :- خطوتى تاريخه - رأسى فضا أنجمه - لحمى علامات التخوم .

إن هذا التطابق هو الذى يجعل من التناصات التى يمتلئ بها الديوان بقصائده التسع شيئا من نسيج الخطاب نفسه ، فكل ما حدث فى الزمان والمكان كانت مساحته هذا الجسد الممتد على خريطة الزمان والمكان للعالم الحميم/الوطن .. يقول "مطر" :

خيل هشام مطهمة وهو تعبر بين الجماهير
(هل هذه الرغوة البشرية من فقراء الرعية
أم طغمة الحرس المرتشي تتخفى وتصطنع
الفقهاء وتعقد من زحمة المهرجانات أقنعة) (١٥)

وحـده الشـعرى يستطيع أن يحول كل شيء فى نصه إلى علامة ، وفي المثال السابق يمهد الشاعر لـتطابق الأنـا مع الوطن بالتوسل بزمن أفعال سرده التاريخى المضارعة (بالرغم من زمنية اسم العلم الماضية) ، ثم يأتى اسم الإشارة ، فى تعليقه (المزدوجان ـعلامةـ) على سرده ليلحق الخطاب بزمن الفعـل ويدخـل المخاطِـب فـى مكـان تحققـه المستمر . إن التطابق الشعرى يبلغ المدى فى الإيهام بواقعيته ، فيبدو الذى سميناه سردا وكأنه تسجيل لحظة تمر ـالآنـ وـهناـ من النص نفسه .

وإذا كان ما يحدث هو ـ ضد ـ فيسمى فاعله ، فإن ما يقال هو ـ مع ـ ، فيزاح الاسم ليحل الأصل. وليصبح قول "النفري" خطاب النهر .

يقول الشاعر :

وقال [النهر] لى :

[انصب لى الأسرة وافرش لى الأرض بالعمارة

وارفع الستور المسبلة لوافاتى فإنى أخرج

وأصحابى معى أرفع صوتى وتنبت شجرة

الغنى فى الأرض ويكون حكمى وحـدى ،

ذلك على المعيار يكون

وذلك الذى أريد]

(١٦)

ويقول النفرى :

(من : "مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت")

" .. وقال لى :

[انصب لى الأسرة وافرش لى الأرض بالعمارة وارفع

الستور المسبلة لوافاتى ، فإنى أخرج وأصحابى معى

وأرفع صوتى ويأتى الرعاة فيسترعونى فأحفظهم ،

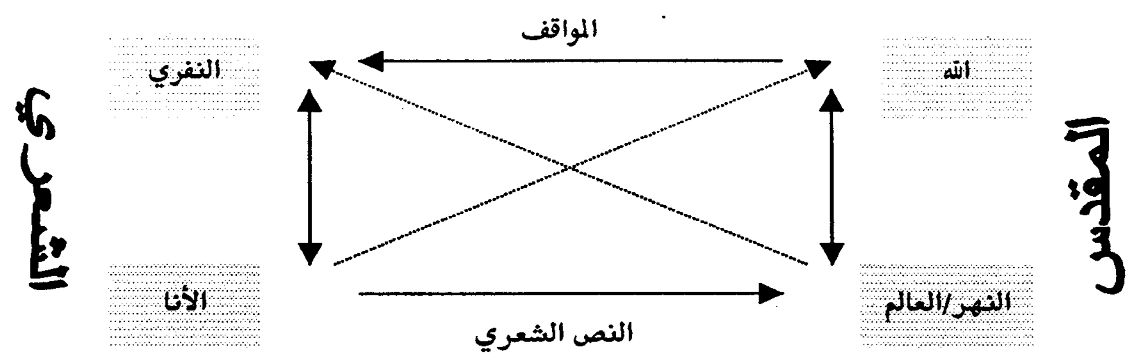
وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى فى الأرض

ويكون حكمى وحـدى ، ذلك على المعيار يكون

وذلك الذى أريد .."

(١٧)

إن الخطـاب الصـوفى هـو هـذا الخطـاب (العملى واللغوي) الذى أمكنه أن ينسق مفردات المقدس منـتجا تصـورات تذهب إلى قداسة أى شيء بفضل نسبته إلى خالق كل شيء ، ومن ثم فالشاعر لا يكاد يجد بديلا منه ينسق على هيئته مفردات رؤيته . وقد أزعم أن الشاعر لا يتناص مع ما يظهر فـى نصه من خطاب النفرى (المواقف والمخاطبات) وإنما هو– إذ يقتبسه اقتباسا شبه كامل كما هو واضـح – يتـناص مع الأفق الذى يفتتحه النص المقتبس ، فيستبدل بالنفرى النهرَ ، مجريا عددا من الاستبدالات فى ذلك الأفق نفسه ، كم يبين الشكل التالى :



(١٨)

من تقاطعات الرموز تنشق المرموزات عن مسوغات ترميزها ، وينكشف الاختيار من تراث المواريث (التناص) عن وجهة النظر ، ويكف الشعرى عن التعتيم عليها ، يقول "مطر" :

هى الشمس والأرض ، رأسى الفضاء قدماى الممالك ،
بين الأصابع كانت قرى النوم والمدن المستحمة
بالليل ، بين الأصابع كانت رمال الظهيرة
سقوفا تدردب أوطان موت وأكفان جوع وغربة
تبعثر أجناس أرصفة ولغات ، تبعثر حب المواريث ،
تنبت نخل الحجارة

(١٩)

إن أكثر ما يميز قصيدة "محمد عفيفى مطر" أن شعريتها لا تتعجل تكوّنها ، فتعمل ببطء وعلى مسافات بعيدة وغير منتظمة ظاهريا ، فإذا ما استكملت عناصرها استعلنت دفعة واحدة حاملة ما سبق فى سورة اكتمالها إلى صوت النهاية الذى يكاد يحمل فى تضاعيفه كل شيء داخل سياق متماسك أشد ما يكون التماسك ، دون أن يخرج على معجمه الذى أتقن اختياره وتوزيعه على مهل وبأناة .. يقول "عفيفى مطر" فى نهاية ديوانه بعنوان فرعى : "مملكة أخرى" (ونورد النص كاملا) :

مملكة أخرى :
واسعة خطوة الشمس ، أوسع منها غيوم
القصائد فى القلب ، أوسع منها يد وفم يرفضان
رغيف المماليك ..
والأرض واسعة يتناسل فوق خرائبها عنكبوت
الأقاليم ، ينفرط الملكوت الملون أسيجة وبلادا ..
وأوسع منها دمى ووضوئى المباغت فى رجفة الجرح ،
أوسع منها حصيرة نومى على قبة الحلم ..
مملكتى لا تزول إلى آخر الدهر ،
مملكتى وسعت كل شيء
ومملكتى شارع ورصيفان بينهما
خطوة الرقص جميزة للغداء الجماعى ..
نكتب فوق الأكف مواعيدنا ، نتحسس
قارورة اللون والأرض تضحك ملء الفروع ،
الأباريق تهوى مكسرة فى كتاب القوانين ،
نكتب نارا مجنحة ..

كلما غسل الموت أوجهنا اقترب الفجر ..
هذا وضوء الكتابة .
نصطف فى حضرة الحلم ..
نكتب مملكة للشوارع ..
هذى الشوارع مملكة يتبطنها الحلم
والرقص ،
تلتم أصواتها جسدا للقصائد
أزمـــنة للجـــنون المـــبرقش بالمـــاء والشـــمس .. (٢٠)

ينكشف "المقدس" إذن – عن الوطني ، و"الأنا" عن السياسي ، وعلاقتهما السابقة عن الحلم (بديلا من الأيديولوجي) ، والجميع عن النقيض القائم .. نقيض المقدس .. نقيض الإنساني .. نقيض الحلم . ويتوسل الشاعر إلى هذا الانكشاف من خلال تقنية لغوية بسيطة هي أفعل التفضيل، والتنقل بواسطتها من المفضول الواقعي إلى الفاضل الانفعالي الذى يمتد به ليمس به وقائع ما يرفض ويبئر من دلالتها على موقف "الأنا" ، ومتكئا على شيء من خطاب "النفري" ، أو لنقل على نَفَسِه الأسلوبي (التناص الخفي) ، تلتحق "الأنا" بالـ/"نحن" وتتجلى الدرامية في هذا الكورال الذى يمارس طقس التبشير بمملكة الشوارع أو بكمال تحقق الأنا ، هذا الكمال الذى رسم له الشاعر منذ البداية صورة وصفية تحت اسم "ظلمائيل" في قصيدته "سهرة الأشباح .. محاكمات وانتظارات" ، والذى يجسد قداسة النشأة وجلال المواريث وكمال الانتماء وإعجاز الفعل ..

إشكال الاسم :–

.. أما "إيل" فلفظ سرياني يعني "الله" ، والإشكال في "ظَلْم" فمن معانيها : "الثلج" من شدة البياض و"ماء الأسنان" من شدة لمعانها [٢١]، وكذلك "مُوهَةُ الذهب" للسبب نفسه ، وجميعا لا تؤدى شيئا من منظور النص الشعرى .

ربما كان من الأيسر إعادة النظر في نحت الاسم ، فيجوز أن الشاعر اتكأ على مقطع كلمة في التوصل إلى الأخرى ، وهو الأصح عندنا ، فتكون الكلمتان : "ظَلْماء" وهى الليلة شديدة الظلام . و"إيل" بالمعنى السابق ، وكان جمعهما : ظلما(ء– إ)يل وهكذا كان نحتهما على ما جاء بالنص .

يؤكد هذا واحد من عناصر الوصف الشعرى ، فعينا "ظلمائيل" : " .. تركض فيهما نار الدهور وتمطر السحبُ القديمة ظُلمةً ورؤى وأضواء" [٢٢].. هذا دون أن تمتنع المعاني التى ذُكِرَت من الحضور في فضاء دلالة الظُلْمة اتكاء على ما ذهب إليه النص من الجمع بين المتناقضات ..

إشكال الصورة :

لا تقوم الصورة بمحض الوصف ، ومن ثم لا توصف بأنها وصفية إلا قام إشكال مفهومى هو عينه مناط شعرية الأداء ، فحيث تؤزِّم مقاصدُ الاستخدام شروطه اللغوية يتولد الشعرى ولابد .

إن الصورة الشعرية أيقونة من نوع خاص فلا تقوم على أساس مطلق التماثل ، وإنما على كمال الدلالة ، والفرق بين التماثل والدلالة كبير ، فما يجب في التماثل ليس واجبا في الدلالة ، بل ربما كان الخروج على الأول شرط تحقق الثاني . إن معنى التماثل هو تحقق تطابق نوعى بين الأيقونة وما تمثله بفضل قوانين بناء الأيقونة نفسها ووحدها . أما الدلالة فالتطابق يحدث خارج الأيقونة في عملية التلقى ، وما قوانين بنائها إلا مجرد وسيلة غير ملزمة– وإن كانت مفيدة– للمتلقى .

والوصف (التصويري) ، أو التصوير الوصفى ، يقوم على اختيار الواصف ، وليس على هيئة الموصوف ، فثمة مقاصد في الوصف يمكنها أن تحرك الموصوف عن هيئته أو بعض ملامحها . كما إنه غير مشروط بالهيئة ، بل يكون لهيئة الموصوف صورة ويكون لنفسيته كما يكون لوعيه .. إلى آخره . ثم يكون للمتلقى أن ينظر عناصر الوصف فيرتبها ويعيد تنظيمها وربما يؤول الحاضر بالغائب أو الغائب بالحاضر ، وهكذا إلى أن تستقيم له دلالة الوصف ، فإذا بين يديه صورة دلالية للموصوف هو أنتجها بفضل الزيغ النوعى للوصف .

إشكال الشعرى :

يقول "محمد عفيفى مطر" :

ظلْمائيل .. صورة وصفية :
لظلمائيل عينان
مرمّدتان بالشمس القديمة والسديم الأول
المحمول فى نقالة الخلق
مفتحتان فى الأرض التى لم تختمر طميا
ولم تخضرّ صحراء
وتائهتان تحت مجرّة الفوضى
ومعتمتان تركض فيهما نار الدهور
وتمطر السحب القديمة ظلمةً ورؤى وأضواء
له شفتان من شجر اللغات ومن جذور الشعر والصمت
له قلب تفجّره خيول الحب والمقت
فينفض فى ترائبه دما مستقطرا من
غيمة التعزيم والكيمياء

به ماء العناصر ، فيه سر المزج والخلط
وفيه المعجم الأبدى للأسماء
له نعلان من طين الشرائع والوصايا المطفآت ،
وشعره الأسود
كروم غلغلت أصلابها فى رأسه المعطاء
لتشرب من عطاياه
وتحمل من عناقيد التذكر كل ما سيجيء من أحياء
وفى رئتيه روح الماء
وأشجار التناسل والدم الدوار فى دوّامة الأبناء

(٢٣)

معجم الاختيار : – سبق القول إن الوصف يقوم على رؤية الواصف للموصوف ومقاصده من وصفه ، ومن ثم فاختياره من الموصوف يمثل معجما له دلالته :

عينان
شفتان
قلب
رأس
رئتان

جلية هى قلة عدد المفردات التى اختارها الشاعر من الحقل الإنسانى ليتكئ عليها فى بناء صورة "ظلمائيل" الوصفية ، الأمر الذى يلفتنا إلى أحد احتمالين أحدهما : ويستمد من طبيعة الاسم ، أعنى أنه كائن عبر إنسانى ، له من الإنسان ما له وفيه منه ما فيه ، غير أنه لا ينحصر فى طبيعته . الآخر : أنه خصائص أكثر منه كائنا ، صفات(قيمية) منذورة للتحقق فى أى كائن ، ولا تكون بذاتها . والشاعر يعمل على كل من الاحتمالين جامعا بينهما ، وهو يفتح تلك العناصر ليعمل وصفها على تأسيس سياق الجمع هذا .. إن كل عنصر وصفي

وصفى يصبح مركزا لاختيار فيمتلك من ثم معجمه هو الآخر والذى يتنوع بين اسم وفعل (ومشتقاته) كما توضح جداول معجم تلك العناصر .. معجم الـ(عينان) : –

اسم	فعل
مرمدتان — شمس — قديمة — سديم — أول — محمول —	تختمر — تخضر
نقالة — خلق — مفتحتان — أرض — طمى — صحراء —	— تركض — تمطر
تائهتان — مجرة — فوضى — معتمتان — نار — دهور —	
سحب — قديمة — ظلمة — رؤى — أضواء .	

إنـه معجم شديد التنوع يشير إلى محورى زمان ما ومكان ما (غير متعينين) ، دون أن يمكن توزيع مكوناته عليهما . ولكن ثمة وصف أولى للعنصر الوصفى : "عينان" تحققه أربع صفات : "مرمدتان" و"مفتحـتان" و"تائهـتان" و"معتمـتان" . غـير أنهـا هـى الأخرى صفات لا إمكان لمقاربتها خارج سياقاتها ، نظرا لما ينطوى عليه ظاهرها من اختلاف يصل حد التناقض ، أو على الأقل اختلاف يعطل إمكان قيام علاقة ما على مستواها الإفرادى ..

إنهـا عيـنان أَوَّلِيَّـتَان تـنطوى عـلى بصـيرة خاصـة . زمـنها قـبل القـبل ، ومكانها قبل الـ"هنا" والـ"هـناك" ، لـيس ثمـة فى لحظتها تقابل أو اختِلاف ، رمدها علامةُ العلاقة بالشمس القديمة والسـديم الأول (الصـفتان تتـبادلان الدلالـة [تَـتَدالان] ، فتضـفى صـفةُ السـديم المطلقية على صفة الشمس وكذلك العكس ، فكأن الشمس أول قديمة والسديم أقدم أول ، فى تماس رهيف ، بل أشد رهافة من معنى التماس ، مع "المقدس" ..

معجم الـ(شفتان) :-

اسم	فعل
شجر — لغات —	—
جذور — شعر —	
صمت —	

يـبدو أنه ثمة إمكانية لتضفير علاقات بين مكونات الجدول السابق ، فبين الجذور والشجر علاقة جـزء بكـل ، وبـين الشـعر والصـمت من جهـة واللغات من جهـة أخرى العلاقة نفسها ، ثم يأتى التركيـب ليضـفر بـين كـل هذا وجزء ذاك ، إذ يصف الشاعر شفتى "ظلمائيل" حذفا ويعلق شبه جملة بالمحذوف ، مجرورها مركب إضافى ،

حرف الجر	المجرور		
	المضاف	المضاف إليه	
من	شجر	اللغات	الجزء
	جذور	الشعر	
		والصمت	الكل

.. وتـبدو المفارقـة فـى مكونـات المركب الإضافى الذى ينتمى ركنه الأول : المضاف إلى الطبيعة ، بينما ينـتمى الـركن الـثانى إلى الفعل اللغوى إيجابا (شعرا) وسلبا (صمتا) . فى بعض الأداءات اللغويـة يكـون لتنضـيد مفـردات تراكيـبها وظـيفة دلالية ، هذه التى نطلق عليها الوظيفة الموقعية لمكونات التركيب ، إذ لا يتوصل عنصر إلى التعالق بآخر إلا بعد أن يشحن دلالته بشيء من دلالة مـا يصـاقبه ، وهكـذا تـنغرس شفتى "ظلمائيل" فى الطبيعة قبل أن تمتد لاستلام فعلها اللغوى ، وهو ما يشير إلى ما صدق هذا الفعل شعرا وصمتا .

معجم القلب :-

اسم	فعل
خيول — حب — مقت — ترائب — دم — مستقطر	تفجر — ينفض .
— غيمة — التعزيم — الكيمياء — ماء — عناصر —	
سر — مزج — خلط — معجم — أبد — أسماء .	

للقلب قوانينه وإن تنوعت أحواله ، ولذلك كان أكثر وحدات معجمه قابلا للتنسيق ، ويتبقى عدد آخر خارج النسق :- (١) كيمياء - عناصر- مزج- خلط- سر- تعزيم . (٢)غيمة- ماء- مستقطر . (٣) ترائب- دم . (٤) معجم- أسماء . (٥) حب- مقت . وتبقى وحدتان هما : "خيول" و"أبد" . ونظرة أولى إلى المجموعات السابقة تبين انتظاما باطنا يمثله الحقل الطبيعي ويضم المجموعتين : (١) و(٢) وتلتحق بهما "خيول" ، ثم الحقل الإنساني ويضم بقية المجموعات وتلتحق بها "أبد" باعتبارها مفهوما ثقافيا . إنها الضفيرة نفسها بين الطبيعي والإنساني التي سبقت في معجم الـ(شفتان) ، وتؤسس للماصدق نفسه ، غير أن التراكيب تضفي عليه بعدا كليا فـ : "به ماء العناصر" أو أوليات الطبيعة وإكسير حيويتها ، وفيه "سر" تحولاتها: " المزج والخلط" "وفيه" المعرفة الكاملة : " المعجم الأبدى للأسماء" .. ولا يختلف الأمر في معجم الرأس ولا في معجم الرئتين ، وإنما يسيران على هدى من التضافر البنيوى بين الطبيعي والإنساني ، إلا أن الوصف يكتمل بنعلي "ظلمائيل" : "له نعلان من طين الـ .." إنه مجاز العلاقة بالأرض والسعى فيها ، غير أنه ليس سعيا هكذا وكيفما اتفق ، فالـ"شرائع والوصايا .." تنشر مفهوم العدل في دلالته ، بل تسند إليه تحققها . كأن استخلاف الله الإنسان في الأرض يطل من بين ثنايا مفردتي الشرائع والوصايا بديلا من التورط بالسياسي .

هكذا يقوم "ظلمائيل" حلما للتحقق الحر للإنسان ، غير أن ثغرات وصفه أوسع من تمثله ، لتدل من جهة على غيابه ، ولتورط المتلقي- من جهة أخرى - في تفهمه بدلا من تمثله .. فهل كانت قصائد الديوان شيئا أكثر من محاولة لسد هذه الثغرات حينا بالدلالة ، وحينا بالصورة ، وأحيانا بالتناص ؟ ؟ ..

ثمة تصور للإنسان وثمة تصور للعالم وثمة إحساس من الشاعر - نراه صادقا - في عدم إمكانية أداء ذلك التصور في غياب المقدس خطابا ولغة ومفردات ، وبخاصة حين نضع البعد النقدى للواقع الذى لا نتحرج من التصريح بكونه نقدا للواقع السياسى باعتباره نقيضا لما عليه إنسانية الإنسان من قداسة . لقد أمكن للشاعر أن يحمى نصه من التورط الدعائى ، وأن يؤدى رؤيته للعالم والإنسان وخصوصية الاثنين دون أن يفرط في شعرية الشعر وما يجب له من رعاية لذاته واهتمام بنفسه . وبفضل المقدس خطابا ونصوصا ومفردات اتسع المعجم الشعرى للنص وامتد من العالم إلى ما وراءه ، أو لنقل من شهادته إلى غيبه ليتولى- بعد - التركيب الشعرى والبناء النصى إقامة معادلة الوحدة التى لا يتميز فيها هذا من ذاك ، بل يدخل الواحد منهما عضويا/تركيبيا في بناء صورة الآخر .

يبدو أن استثمار "محمد عفيفي مطر" للمقدس شعريا ، استند إلى رؤية واضحة ساست حضوره ، وراقبت فعالياته النصية ، ووعت أن ذاك الحضور مجرد وظيفة داخل النص ، وليس غاية النص ومن ثم فقد أفلت- بجدارة - نصّه من الوقوع في المباشرة والدعاية ، وصاغ وعيا كليا- فضلا عن كونه وعيا جماليا - لا إمكان لأية أيديولوجيا أن تقدمه .

أخيرا فقد حاولنا في هذه الدراسة تقديم البنية الأساس التى يقوم عليها الديوان ، وهى تضافر الشعرى والمقدس في صناعة رؤية الشاعر للعالم ، وتلك البنية الأساس يمكنها أن تعيد توزيع عناصر الديوان وتنظيمها وفقا لعدد متنوع من المداخل التحليلية وأن تكتشف قراءات متعددة ليس للديوان فحسب بل لشعر "محمد عفيفي مطر" كله .

الهوامش:

١- محمد عفيفي مطر - ضمن الأعمال الشعرية ، مجموعة : "احتفالات المومياء المتوحشة" - دار الشروق - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٩٨

٢ – هذا الموقع الافتتاحى يؤشر على العلاقة الوثيقة التى تربط ، من وجهة نظر القارئ الأول : الشاعر ، بين العنوانين : عـــنوان ديـــوان الدراســـة وعـــنوان المجموعة الشعرية ، على الرغم من الفارق الزمنى بين الأول (١٩٦٨) والأخير (١٩٩١) .

٣ – هـــنا يـــأتى دور الإبداع – وهو الفعل الموازى للحلم – فيفصل بين القائم وبديله على مستوى الصفة لا على مستوى الموصـــوف : "أكتب نافذة لأعلى مملكة الموت الآخر" ، وكأن القائم مملكة للموت والبديل هو الآخر مملكة ولكن لموت آخـــر .. هذا التباين الذى يقيمه الشاعر بين موت قائم وموت محلوم به ، الأمر الذى ينفى جزءا من تراث موتنا وينحاز إلى جزء نقيض من تراث موتنا ، هذا النقيض الذى يجعل الموت موتين وليس واحدا ، إنه موت مضاف إليه القيمة :

– من لم يمت بالسيف مات بغيره ∴ تعددت الأسباب والموت واحد

– وإذا لم يكن من الموت بد ∴ فمن العجز أن تموت جبانا

كأنما ليس تغيير الواقع هو الحلم ، وإنما تنزل الحلم إلى مجرد الاحتفاظ بالقيمة من بين كل ما يفقده الإنسان .. إنه الوعى الحـــاد بالاستلاب والوعى الحاد بضراوة آلياته والذى يصبح مكونا من مكونات اللاوعى هذا المسئول الأول عن الحلم ، سواء كان شعرا أو كان مناما .

٤– إمبرتو إيكو – القارئ فى الحكاية – ت : أنطوان أبى زيد – المركز الثقافى العربى – بيروت / الدار البيضاء – ط : – ١٩٩٦– ص : ٣٨

٥– محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : حلم تحت شجرة النهر – ص : ٨٥

٦– سنن ابن ماجه – دار إحياء التراث العربى – القاهرة – ١٩٧٥ – رقم الحديث : ١٧٨

٧– مسند الإمام أحمد – دار المعرف – القاهرة – ١٩٨٠ – رقم الحديث : ١٩٠٣٠

٨– صحيح البخارى – دار القلم – بيروت – ١٩٨٧ – رقم الحديث – ٦٨٦٨

٩– أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبى – العرائس – المطبعة الكاستلية – القاهرة – محرم ١٣٨٢ هـــ – ص : ٤

١٠ – الثعلبى – المرجع نفسه – ص : ٣٧

١١ – محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : سهرة الأشباح – ص : ٢٢ ، ٢٣

١٢ –محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : حلم تحت شجرة النهر – ص : ٨٥

١٣ –ن م – ص ص

١٤ –يمـــثل تصـــدير الأعمال الأدبية ، شعرا وغيره ، واحدا من أهم عتبات النص على الإطلاق ، سواء أكان التصدير من جنس النص أم لم يكن . وعلى الرغم من أهميته التى تدعيها له فلم يحظ فى الدراسات العربية تطبيقا إلا بالقليل ، بينما انعدم أو كاد التنظير له .

١٥ – محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : .... الوشم الثالث – ص : ٧٩ ، ٨٠

١٦ – محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : حلم تحت شجرة النهر – ص : ٩١ ، ٩٢

١٧ – النفرى – المواقف والمخاطبات – تحقيق : آرثر يوحنا آربرى – مكتبة المتنبى – القاهرة – د.ت– ص : ٢١٦

١٨ – يتســـع هذا المخطط عن أن تحصره مواقف النفرى ومخاطباته ، ففى الموقع نفسه الذى تشغله يمكن أن نضع آيات من القرآن الكريم جاءت فى الديوان نصا ، وفى الموقع نفسه يمكننا أن نضع جميع المتعاليات التى يلأم مفرداتها خطاب المقدس .

١٩ – محمد عفيفى مطر – الديوان – ... الوشم الثالث – ص : ٦٣

٢٠ – محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : ١٩٦٨ – ص : ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢

٢١ – ابـــن منظور – لسان العرب – المجلد الرابع – دار المعارف – القـــاهرة – د.ت – مـــادة : "ظـــلم" : ص : ٢٧٥٦ إلى ٢٧٦٠

٢٢ – محمد عفيفى مطر – الديوان – قصيدة : سهرة الأشباح .. محاكمات وانتظارات – ص : ١٤ ، ١٥

٢٣– ن م . ص ص .

مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن
فى سيرة الظاهر بيبرس

محمد منصور أبا حسين

شهد العصر المملوكى رواج جنس أدبى عرف بالسير الشعبية ودون - حسب المعلومات المتاحة - فى أواخر العصر المملوكى وبدايات العصر العثمانى[١]. وكان بعض المؤرخين والنقاد فى تلك العصور قد شجبوها لشعبيتها ومبارحتها قواعد اللغة العربية وافتقارها إلى مؤلف معروف، إضافة إلى وصمها بتزييف التاريخ وأنها كذب وافتراء ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش لا يروج إلا على غبى وجاهل ردىء، كما يروج عليهم سيرة عنترة العبسى المكذوبة"[٢]. إلا أن هذه النظرة المتحاملة والمقصية للجانب الفنى قد تبدلت فى عصرنا الحاضر.فقد جذبت السير اهتمام النقاد واستلهمها الروائيون العرب. وتزامن الاهتمام بها مع صعود المشروع القومى فى الستينيات. فظهرت بعض الدراسات الجادة التى اكتشفت فى السير مضامين إنسانية تتأسس على رفض العنصرية (سيرة عنترة) والانتصار لقضايا المرأة (سيرة ذات الهمة) والدفاع عن الوطن (سيرة الظاهر بيبرس وسيرة سيف بن ذى يزن)[٣]

كما تحولت نظرة المؤرخين والنقاد الغربيين إلى السير العربية الشعبية أيضا. فما كان يزدريه فان كرانباوم ويربأ بنفسه عن التحدث عنه[٤]، قد أصبح عند نورس وكونلى وليون وغيرهم مصدر معرفة ومجال مقارنة[٥]. ويغلب على هذه الدراسات العربية والغربية نزوعها نحو المقارنة سواء بين السير العربية المختلفة أو بين السير العربية الشعبية والملاحم الغربية بهدف رصد نقاط التشابه والإختلاف.

ولعل اتساع دائرة تلك الدراسات وتباين مناهجها قد صرفها عن التركيز على الوسائل القصصية التى يتأسس عليها المتخيل السردى، مثل الدوافع والمحفزات التى تحرك السرد فى مساراته المختلفة. ودراسة دوافع المتخيل السردى ومراوحة السير الشعبية بين السرد فى خط زمنى مستقيم وبين السرد الدائرى فى الحلقات المتشابكة هدف منشود يبرره الجهد الفنى الذى تحويه هذه السير الشعبية، والذى ما زال ماثلا أمامنا للدراسة والكشف سواء فى النسخ المختصرة أو فى المجلدات المخطوطة والمطبوعة. وقد اخترت سيرة الظاهر بيبرس لتكون موضوع هذه الدراسة لأسباب عدة. فهذه السيرة، إلى جانب أنها لم تدرس نصيا فإن بطلها بيبرس كان موضوعا لسيرتين أحداهما تاريخية والأخرى شعبية[٦]، مما يضعه فى مكان شيق بين التاريخى والمتخيل الفانتازى. وكما هو حال السير الشعبية الأخرى، فإن لهذه السيرة نسخا ومخطوطات وطبعات متعددة. ولذا فقد اعتمدت سيرة بيبرس المطبوعة فى بيروت[٧]. وهى نسخة متوفرة فى مكتبات الوطن العربى من المحيط إلى الخليج. وسوف يؤدى تحليل دوافع المتخيل السردى سيميائيا إلى اكتشاف نص باطن لهذه السيرة يتلاءم مع الدوافع والأغراض العملية التى ألفت من أجلها هذه السيرة كما سيتضح لاحقا فى سياق هذه الدراسة.

التاريخ المتخيل:

تبدأ هذه السيرة بشجار بين صبيين حول مسابقة للحمام الزاجل. فيورطان فى شجارهما الطفولى والديهما، الخليفة المقتدر بالله العباسى (ت ٣٢٥هـ/ ٩٣٢م) ووزيره العلقمى (ت ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م). عندئذ يغضب الوزير ويكاتب المغول، فتصل جيوشهم إلى بغداد بقيادة منكتم وابنيه هلاوون وعبد النار.

تشير هذه البداية إلى أن الابتعاد عن الحقيقة التاريخية تقنية مقصودة لذاتها. وتلميحا إلى أن ما سيتبع سيكون تناولا متخيلا للتاريخ. وأنه يجب أن يستمتع به كتسلية وليس كدرس تاريخى. وآية التلميح هنا أنه لا يمكن أن يتزامن المقتدر والعلقمى. ولكنهما مع ذلك يظهران كما

لو كانا متعاصرين. وهذا الابتعاد عن الحقيقة التاريخية يمكن اعتباره مثالا على الحرية الأدبية في تناول حقيقة تاريخية ما وإعادة تشكيلها في عمل أدبي لغرض مبيت إذ أن مزج الحقيقة بالخيال، من الناحية الجمالية، أكثر ندرة وعبقرية من مجرد الاقتصار على الحقيقة فقط"[٨]. كما يظهر الابتعاد الآخر عن التاريخ في تحريف الأسماء التاريخية. فمنكتم ربما يكون منكوتمر الملك المغولي، وعبد النار شخصية متخيلة لها دلالتها الدينية. وعلى أية حال، فليس من مسعى هذه الدراسة فرز الحقيقي عن المتخيل، وإنما تحليل دوافع المتخيل السردى التى انسجمت فى سياق سردى مخلفة أثرا باقيا هو فى حقيقته نص باطن Sub-Text لسيرة الظاهر بيبرس[٩].

يمكننا الآن أن نصرف النظر عن إشكاليات التاريخ وندخل فضاء المتخيل السردى حيث يأخذنا السرد المتتابع في خط زمني مستقيم. فبعد حادثة العلقمي يندفع السرد سريعا ليسجل بطولات صلاح الدين الأيوبى التى منحت الأيوبيين من بعده شرعية حكم البلاد العربية. وتتوالى أسماء السلاطين الأيوبيين إلى أن تصل إلى السلطان الصالح أيوب. وعند هذا المفصل يتحول السرد من خلال توظيف الحلم الإرصادى التنبوئى إلى حياة بيبرس.

تبدأ قصة حياة بيبرس في هذه السيرة بالسلطان الصالح أيوب وهو فى طريقه إلى جامع الحسين بالقاهرة. هذه الشخصية التاريخية تقابل شخصية متخيلة هى الآغا شاهين حاكم بورصة المتقاعد. الذى غادر بلاده لأسباب صحية واستقر فى حى البساتين. وبعد الصلاة يصطحب الصالح أيوب آغا شاهين ويعينه وزيرا فى الديوان الملكى ومستشارا خاصا. فيصرف شاهين أمور الدولة ويزوج الصالح أيوب شجرة الدر "ابنة الخليفة المقتدر" التى كانت فى طريقها إلى مكة لأداء الحج. وبينما ينشغل السلطان بزوجته الجديدة ينتقل السرد من خطه الزمنى المستقيم لتبدأ حلقة سردية Cycle (سرديم) تحكى خطرا كامنا ومحدقا بالملك الصالح أيوب رمز الدولة.

تبدأ هذه الحلقة بأيبك التركمانى ملك الموصل زاحفا بجيشه نحو القاهرة بعد أن بلغه أن "مصر يحكم عليها ملك من الأكراد يقال له الملك الصالح وأنه لا يعرف أحكاما ولا يدرى حربا ولا قتالا (السيرة ص٢٥). وفى الطريق يقع أيبك مريضا فيعالجه شيخ متجول اسمه صلاح الدين. وبعد ذلك يفترقان على أمل اللقاء فى القاهرة. وبينما يواصل أيبك رحلته مع جيشه، ينحرف أو ينعطف السرد المتتابع لتبدأ حلقة أخرى تكشف عن حقيقة الشيخ المتجول. فهو فى واقع الأمر مولود لعين لأميرة برتغالية اغتصبها راهب منحرف اسمه أصفوط فى دير نشوان بديار الشام ثم عادت إلى بلادها "وظهر عليها الحمل فوضعت غلاما

ذكرا، وهو عبرة لكل البشر ، وليلة وضعه، انخسف القمر

وأظلمت الدنيا ونزل المطر وزادت الرعود وكانت منحوسة.

وقد خرج رفيع العنق كبير الرأس شنيع المنظر. ومن جملة

قباحته أن أمه بعد أن وضعته انقلبت فماتت" (ص٢٩).

وسمى جوان وأرضعته كلبة بعد أن رفض الحليب البشرى. ثم أعاده جده ملك البرتغال إلى دير نشوان ليعيش مع عمه كرضيمول. وفى الدير خدع شيخا عراقيا مأسورا اسمه صلاح الدين، فادعى الإسلام وأخذ عنه علوم العربية. وبعد ذلك قتله وتقمص شخصيته وساح فى البلاد حتى قابل أيبك وشفاه من مرضه. عندئذ يعود السرد إلى خطه الزمنى المستقيم فنعلم أن أيبك قد ضل طريقه فى الصحراء، فنذر إن نجا من التيه أن يتخلى عن أطماعه ويدخل فى طاعة السلطان الصالح أيوب. وبعد نجاته ووصوله إلى القاهرة دخل في خدمة السلطان فعينه وزيرا. وفى القاهرة التقى أيبك الشيخ صلاح الدين. وفى الديوان اقترح أيبك تعيين الشيخ صلاح الدين قاضيا خلفا لقاضى الدولة الذى وافته المنية بعد مرض عضال. فقبل السلطان وعين الشيخ صلاح الدين قاضيا للدولة. ومع أن الأمور تبدو هادئة ومستقرة فى الديوان إلا أن ثمة ما يزعج السلطان الصالح أيوب. فقد رأى فى منامه حلما إرصاديا تنبوئيا.

علامات الحلم الإرصادى ومؤولاتها:

يكثر حدوث الأحلام فى سير القرون الوسطى سواء كانت عربية أو غربية. ولا يقتصر حدوث الأحلام على السير الشعبية. بل يكثر أيضا فى السير التاريخية وكتب التراجم[١٠]. وليس الهدف هنا مناقشة مدى استجابة الناس للأحلام آنذاك. وإنما النظر المتمعن فى دينامية الحلم الإرصادى فى هذه السيرة: علاماته ومؤولاته. وبمعنى آخر سيميائية الحلم الإرصادى للصالح أيوب، وقدرة هذا الحلم على دفع وتحفيز التخيل السردى عبر الخط الزمنى المستقيم، وكيف أنه يؤسس لانبثاق حلقات قصصية عديدة. وعلى الرغم من تكرر حدوث أحلام أخرى فى هذه السيرة، إلا أنها أحلام لا تملك القوة اللازمة لتحريك الأحداث والشخصيات ودمجها فى نسق سردى متخيل كما هو حال الحلم الإرصادى للصالح أيوب.

تحدث الأحلام - عادة - نتيجة توتر ناشىء من مشكلة قائمة يعجز المرء عن التصرف إزاءها بطريقة مباشرة وواعية. عندها يهرع اللاوعى ليقدم حلولا فى شكل علامات تحتاج إلى تأويل[١١]. وفى سيرة الظاهر بيبرس يضع التخيل السردى الصالح أيوب فى حالة توتر وكرب. ومع أن الحجم الحقيقى للخطر الكامن فى الديوان واضح لمستمعى وقارئى السيرة، وليس للسلطان نفسه، ومع أنه ليس هناك علامات ظاهرة تدل على توجس السلطان الصالح أيوب، فإنه يبث حلما إرصاديا له دلالته. وسوف أعرض الحلم وعلاماته وتأويلاته كما وردت فى النص ثم أشرع فى تحليله معتمدا فى ذلك على نظرية العلاقة العلاماتية الثلاثية trichotomous relationship لتشارلز بيرس[١٢].

الحلم الإرصادى للصالح أيوب :

"رأيت كأنى فى بر أقفر متسع الجنبات. فبينما أنا كذلك
إذ نظرت إلى واد فرأيته قد امتلأ ضباعا وكنت فى
وسطهم فريدا ولم يكن لى مساعد وحصل لى غاية الكرب
والكدر . فبينما أنا كذلك وإذا بغبار قد ثار وعلا
وانكشف وإذا بخمسة وسبعين سبعا أقبلوا وهم فى أعظم
همة وفى أولهم سبع مليح الوجه. وقد هجم ذلك الأسد
على الضباع وجعل الأرض منهم خالية. فمن شدة ما
اعترانى أننى استيقظت من منامى"(ص ٣٤).

المؤشر الأول:

بعد أن أفتى العلماء بأن حلمه صادق لوقوعه فى الليلة السابعة من الشهر الهجرى. سألهم تأويله فقالوا:

"يا أمير المؤمنين أما الضباع التى رأيتها فهذه أهل الكفر
والضلال ولابد أنهم يطلبون أذاك. وأما السباع فهم أهل
الإيمان يقطعون من الأعادى الرقاب وتستقيم بهم كامل
الأحكام . فينبغى يا مولانا أن تشترى لنا جلبة مماليك
ليكونوا نصرة للمسلمين" (ص ٣٤).

عندئذ يستدعى الوزير شاهين تاجر الرقيق على بن الوراقة لمقابلة السلطان الصالح أيوب. وعندما حضر قال له السلطان:

"أنى طالب منك حاجة أخرى، وذلك مملوكا خاصة نفسى يكون فيه الشروط التى أذكرها لك. أن يكون فهيم وقوى وفطين ويحفظ القرآن ويكون له سبع جدريات فى وجهه وشعرة الأسد بين عينيه" (ص٣٦).

قبل أن يتوجه تاجر الرقيق لإحضار المماليك يعلن تخوفه من الذين يطالبونه بديون سابقة. عندها يصدر السلطان أمرا بأن "جمع ما على علِيّ من الديون يحسم من الخراج" (ص٣٦) مزودا بالأمر السلطاني يسافر على إلى بورصة حيث ينقل إلى حاكمها مسعود رغبة السلطان. وفى اليوم التالى "استيقظ علِيّ فسمع شيئا يدوى كدوى النحل فتبع ذلك.. فلما نظر إلى أولئك المماليك تعجب وقد رآهم يقرأون القرآن" (ص٣٧) ثم ذهب إلى مسعود واشترى منه المماليك. وأثناء استلامهم شد انتباهه مملوك مريض فى دهليز الحمام فدنا منه وحادثه فعرف أن اسمه محمود ثم استفزه فغضب "وزاد به الغضب وظهرت على وجهه سبع جدريات وعقدة الأسد بين عينيه" (ص ٣٦) ـ فعرف أنه بغية السلطان فاشتراه وتوجه به مع المماليك عبر دمشق إلى القاهرة.. وفى دمشق اعترضه رجل يدعى عبده الأقواسي يطالبه بسداد الدين أو التخلى عن الغلام محمود "فقال على/ هذا مال السلطان فقال عبده: أنا لا أعرف سلطانا ولا وزيرا" فتخلى على عن محمود وواصل رحلته إلى القاهرة، ولم يظهر بعد ذلك فى النص.

المؤشر الثانى : تسمية العلامات.

أخذ عبده الأقواسى الغلام محمود إلى داره فلم يرق لزوجته فأخذت تستخدمه وتعذبه، فاعترضتها أخت الأقواسى فاطمة وأخذت الغلام إلى منزلها ثم عقدت اجتماعا دعت إليه علماء دمشق. وفى الاجتماع دفعت لأخيها دين على بن الوراقة ثم تنازلت عن أملاكها لمحمود لأنه يشبه ابنها المتوفى بيبرس (يعنى فى اللغة التركية ملك الغابة). وفى فناء منزلها رأى بيبرس حصانا متوحشا يقدح الشرر من عينيه لم يمتطه أحد منذ وفاة مالكه والد فاطمة. فركبه بيبرس فانطلق الحصان إلى الصحراء ثم توقف أمام مغارة يضىء فى مدخلها سراج نهارا فتعجب بيبرس من وقوف الحصان واتجه إلى المغارة فتصايحت خدام المكان:

"من الضارب لهذا الباب من غير إذن الأصحاب . فمن أنت حتى تطرق كنوز الكهنا . ارجع أيها الضارب لئلا تحل بك المصائب . واعلم أن هذا المكان ما لأحد عليه سبيل من جميع الأنام إلا غلام يقال له بيبرس فهو مسموح له بالدخول، والحصول على المأمول. فلما سمع بيبرس ذلك صاح: أنا صاحب الاسم. فناداه الخادم أدخل.. فأنت صاحب الأمارة فقد دلت عليك الإشارة لأنك موعود.. ثم قال الخادم افتح هذا الدولاب ترى شيئا عجاب فلا تأخذ شيئا سوى الدبوس الدمشقى".

(ص٤٦).

وبمساعدة الدبوس وما آل إليه من ثروة والدته استطاع أن يجمع حوله الرجال ويخوض سلسلة من المعارك الحربية الصغيرة.

المؤشر الثالث : التعرف على الأمير المنتظر :

يتوالى السرد حلقة بعد أخرى كاشفا عن مغامرات بيبرس وأعماله البطولية التى قضت على الفساد فى القاهرة وحققت العدالة الاجتماعية واستتباب الأمن. فعينه السلطان فى الديوان، ولكن السلطان لا يعلم أن بيبرس هو المملوك حامل العلامات الأسدية التى رأها فى حلمه الإرصادى إلا بعد نجاة بيبرس من محاولة اغتيال فى الديوان دبرها القاضى صلاح الدين/ جوان، وأنقذه منها اثنان من بنى إسماعيل وأخبرا السلطان الصالح أيوب أن بيبرس استنادا إلى كتبهم التاريخية هو محمود ابن ملك خوارزم الذى اختطف ثم مرض فى دهليز حمام بورصة "حتى آن الأوان وكنت أرسلت يا أمير المؤمنين على بن الوراقة فاشتراه". (ص٦٩). يؤدى هذا الكشف الإسماعيلى إلى إعتاق بيبرس وأمره بشراء بيت خاص به. عندئذ خرج واشترى بيت الأمير أحمد بن باديس السبكى واستطاع بمساعدة الدبوس الدمشقى فتح إحدى بوابات البيت التى لم تفتح منذ زمن بعيد. فحازت قوته إعجاب حفيدات السبكى وسألت عن اسمه فقال: بيبرس فسألته إن كان هذا هو اسمه الحقيقى؟ فقال إن اسمه محمود ابن ملك خوارزم، فسخرت إحداهن من ملابسه فغضب.

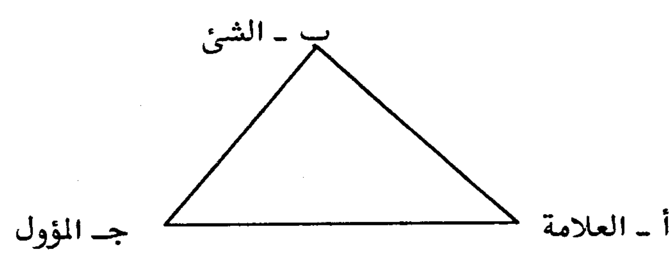
> "وظهرت له سبع جدريات وشعرة الأسد بين عينيه. فلما
> نظروا إليه عرفوها وقالوا له لا تأخذ على خاطرك ...
> إننا بعناك البيت وعرفنا أنك صاحب العلامات ونحن فى
> انتظارك وهذه المفاتيح". (ص ٩٠).

هوية المؤولين.

يحتوى التخيل السردى على حلم إرصادى. وفى الحلم الإرصادى علامات وجدت على مملوك مريض. وقد لاحظت بعض شخصيات السيرة هذه العلامات وأدركت أهميتها، وبسببها تحول هذا المملوك إلى شاب يسمى بيبرس.

يمكننا ملاحظة أن الخط الزمنى المستقيم للمتخيل السردى قد تحول من التركيز على شخصية الصالح أيوب إلى التركيز على شخصية المملوك بيبرس. وهذا التحول لم يتحقق بدون تعاون سيميائى بين العلامة Sign والشئ object الذى تشير إليه العلامة والمؤول interpretant لهذه العلامة.

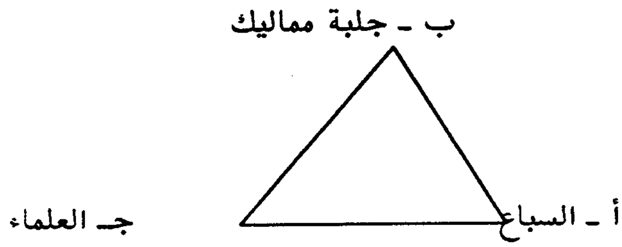
وهذه العلاقة الثلاثية بين العلامة وحاملها ومؤولها تتيح للمرء دراسة مجموعة الوظائف المختلفة للعلامات وتأثيرها على مسار التخيل السردى "فالعلاقة التعاونية بين الأطراف الثلاثة، العلامة والشئ والمؤول هى علاقة سيميائية"(١٣) وغالبا ما يمثل لها بالمثلث التالى:



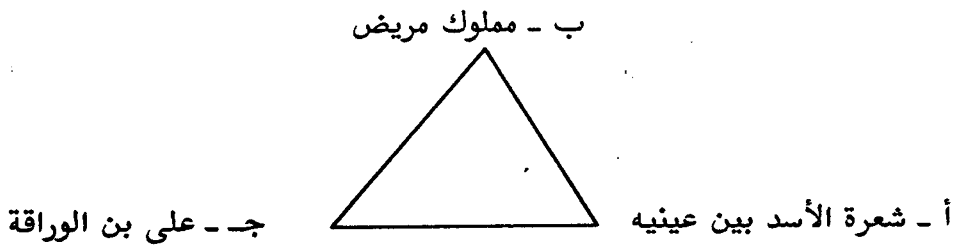
وفى التخيل السردى لسيرة بيبرس الشعبية هناك عدد من العلامات فى حلم الصالح أيوب، وكل علامة لها ارتباط بالشئ وبالمؤول الذى يبرز أهمية ذلك الشئ كما هو واضح فى الخطاطة التالية:

	١ـ العلامة Sign	٢ـ الشئ Object	٣ـ المؤول interpretant
١	السباع	جلبة مماليك	العلماء
٢	شعرة الأسد بين عينيه	المملوك المريض	على بن الوراقة
٣	الأسد القائد	بيبرس (ملك الغابة)	فاطمة الأقواسى
٤	"سبع مليح الوجه" "سبع جدريات فى وجهه"	المملوك الخاص محمود	بنو إسماعيل

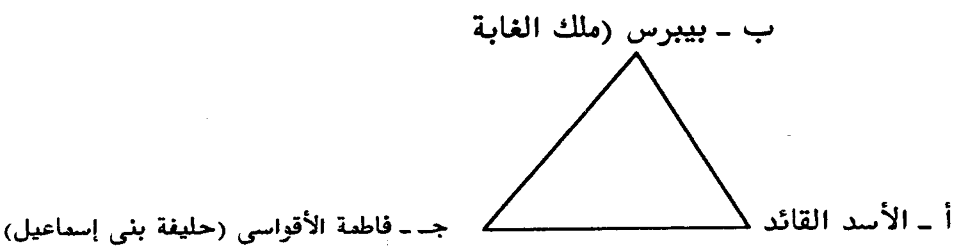
يظهر فى الخطاطة أن العلامة الأولى فى حلم الملك الصالح هى السباع. وهى سباع مجردة ربطت بشئ حقيقى (جلبة مماليك) والذى حدد أو عين أو أقام هذه العلاقة بين المجرد والمحسوس هم العلماء. فهم مؤولو هذه العلامة.



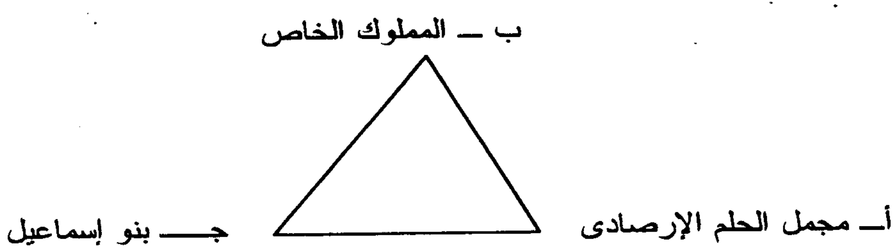
والعلامة الثانية فى الخطاطة هى "شعرة الأسد بين عينيه" وهذه العلامة التى اشترطها الملك الصالح أيوب ليس لها حامل محدد، إلا أنه عندما غضب المملوك المريض ظهرت بين عينيه شعرة الأسد فعرف على بن الوراقة أن هذا المملوك يحمل العلامة التى حددها الملك الصالح فالمؤول لهذه العلامة عو على بن الوراقة.



والعلامة الثالثة هى الأسد القائد فى الحلم الإرصادى وقد ربط بشئ حقيقى هو بيبرس (ملك الحيوانات فى اللغة التركية) والتى حددت هذه العلاقة بين المجرد والمحسوس هى فاطمة الأقواسى حليفة بنى إسماعيل التى منحته اسم ابنها بيبرس.



والعلامة الرابعة هى مجمل الحلم الإرصادى "سبعا مليح الوجه" و"شعرة الأسد بين عينيه" "واسمه محمود" والمؤول هنا هم بنو إسماعيل الذين لفتوا انتباه السلطان إلى أنه المملوك الذى ذهب تاجر الرقيق لاحضاره.



وحيث إن طبيعة كل علامة أن تولد علامة أخرى فتنشأ سلسلة لا نهائية من العلامات[١٤]، فإن تسجيل العلاقات العلاماتية المحتملة للحلم الإرصادى أمر غير عملى أو مفيد. ولذا فسوف أركز على الأمثلة الأربعة المذكورة أعلاه وسوف يتبين أن اثنين منها فقط سيكون لهما أثر على المتخيل السردى وعلى تشكل النص الباطن sub- text لسيرة الظاهر بيبرس. فالمؤولان فى المثالين الأول والثانى يختلفان عن بقية المؤولين. فالمؤول الأول هو العلماء الذين فهموا العلامة على أنها تشير إلى "جلبة مماليك" ولم يحددوا اسما أو علامة فارقة. ولذا فإن دورهم فى المتخيل السردى دور هامشى. والمؤول الثانى هو تاجر الرقيق الذى يحدد الشيء (المملوك المريض) إلا أنه لا يدرك أو يفهم أهمية هذا المملوك فيتخلى عنه لعبده الأقواسى ولعذاب زوجته فى دمشق دون أن يبذل جهدا لانقاذه أو المحافظة عليه.تاجر الرقيق كالعلماء فى السيرة يختفى فلا يظهر له دور فى المتخيل السردى بعد ذلك. أما المؤولون الباقون فإن هناك ما يجمع بينهم، إذ أنهم من بنى إسماعيل أو من حلفائهم، يدركون أهمية الشيء (بيبرس) فينقذونه من الأخطار ويعينونه على تحقيق انتصاراته. ويشكل تكرار الإنقاذ الإسماعيلى لبيبرس ظاهرة جلية.

يمكننا أن نلاحظ أهمية الدور الذى لعبه الحلم الإرصادى فى تحريك المتخيل السردى، فقد ساعد أولا: على تحويل الخط الزمنى المستقيم من السلالة الأيوبية ليركز على رواية حياة المملوك بيبرس. وثانيا: أنه أمد المتخيل السردى بأسس منطقية تسوغ انبثاق حلقاتcycles متعددة تروى بطولات بنى إسماعيل الذين ربطوا بينه وبين الحلم الإرصادى الأسدى. إلا أن هذا التحليل السيميائى يضعنا فى حيرة إذا ما تذكرنا أن كتب التاريخ وسيرة بيبرس التاريخية تخبرنا أن الظاهر بيبرس قد كسر بنى إسماعيل وقضى على نفوذهم ودمر قلاعهم وحصونهم[١٥]. وعلى أية حال فإن هذه الحيرة ستزول عندما يتضح النص الباطن لهذه السيرة، ولكى يتضح فلابد من تحليل سريع لشكل ووظيفة حلقات الغدر cycles of treachery فى هذه السيرة.

تتكون القصة المحورية لحياة بيبرس من حلقات سردية متشابكة. ولذا فإن الشكل الثانوى sub- structure للمتخيل السردى فى هذه السيرة هو الحلقات القصصية story-cycle حيث تعمل على تحريك السرد فى خطه المستقيم. وهذه الحلقات تحركها وتدفعها أعمال الغدر التى تشكل عنصرا شائعا فى سير العصور الوسيطة سواء كانت شرقية أو غربية. وغالبا ما تتزامن أعمال الغدر مع صعود نجم البطل، لأن أعمال الغدر تتسبب فى وقوع مجابهات ومصادمات ينتصر فيها البطل فيصعد نجمه وتروج بطولاته، فيسعى الخاسر إلى الانتقام مما يؤدى إلى أعمال غدر أخرى ووقوع مواجهات إضافية ينتصر فيها البطل، وهكذا تستمر حلقات الغدر فى هذه السيرة.

والغدر فى هذه السيرة هو الجانب المظلم للحيل التى لاحظ فاروق خورشيد كثرة حدوثها فى سيرة الظاهر بيبرس وعزاها إلى تطور العقلية العربية[١٦]. والحيل التى أشار إليها خورشيد ربما تكون حيل التخفى والخطط التى يدبرها كل من عثمان بن الحبلة المصرى وجمال الدين شيحة الغزى. إلا أنها حيل هدفها مواجهة وإبطال أعمال الغدر. فالحيل لا تحرك السرد وإنما هى نتيجة لحلقات الغدر. فأعمال الغدر هى التى تحفز وتدفع السرد فى خطه المتتابع.

حلقات الغدر:

أدى غدر العلقمى فى بداية هذه السيرة إلى هجوم المغول، فصده الأكراد الذين ينتمى إليهم صلاح الدين الأيوبى. فهذا الغدر هو المتسبب فى ظهور الأكراد فى بداية السيرة، وهو الذى يحرك

السرد فى خطه الزمنى المستقيم عبر التاريخ الأيوبى. إلا أنه بعد أن حول حلم الصالح أيوب الإرصادى السـرد المتتابع. إلى بيبرس فقد جدت أعمال غدر عملت على دفع السرد من خلال مجابهة بيبرس لهذه الأعمال الغادرة.

نمو الغدر: المراحل الأولى.

تنمو قصة صعود بيبرس ليس فقط فى خط مستقيم وإنما تتشعب وتتسع جغرافيا وتشتد ضراوة وعنفا. ولكن دوافع بطولاته هى دائما ردود أفعال لأعمال الغدر. فالحلقات القصصية المبكرة التى نشأت بسـبب أعمـال الغدر كان دافعها رفع الظلم الاقتصادى. وهى أحداث تبدو كما لو كانت صقلا وتمرينا لمواهـب بيبرس القتالية. فالحادثة الأولى وقعت لمواجهة غدر سرجويل ملك صفد. فقد أرسل سرجويل رسـالة يعلـم فيها والدة بيبرس بالتبنى أنه لن يقتسم معها فى هذه السنة حصاد القمح من الأرض التى يقتسـمانها. عندها يقرر بيبرس مواجهة الغدر ومساعدة والدته. وعندما وصل إلى البيدر لاحظ أن القمح قد قسم فى أكياس بيضاء وسوداء. واصر وزير سرجويل أن يأخذ بيبرس الأكياس البيضاء التى تحتوى علـى ثلـث ما فى الأكياس السوداء. إلا أن بيبرس يرفض هذه القسمة الجائرة ويصر على المناصفة. عـندئذ يعـود الوزيـر ليخبر سرجويل أن بيبرس سرق القمح. فيشتبك الطرفان فى معركة ينتصر فيها بيبرس ويقسم الغنيمة على الأرامل والمحتاجين فى دمشق ويستأثر لنفسه بصيوان سرجويل الفاره. إلا أن سرجويل يدبر خطة ويختطف بيبرس ويسجنه فيهرع بنو إسماعيل أصدقاء والدته فيخلصونه من السجن. وعـندما علم نائب دمشق بأعمال بيبرس حقد عليه وخطفه وألقاه فى السجن فأنقذه بنو إسماعيل. (٥٥) وتنـتهى هذه الحلقة وتتلوها حلقة أخرى تصور رحلة بيبرس إلى القاهرة ورفضه ضريبة الطريق لملك قلعـة العريش فرنجيل، ويشتبك بيبرس ورجاله مع جيش قمطه بن فرنجيل. فلما علم فرنجيل بمقتل ابنه عزم على الانتقام، إلا أنه نصح بالتروى والانتظار. هذا الانتظار أو هذه التقنية السردية تعلق أو ترجىء حـركة هذه الحلقة إلى أن يتم تنشيطها وتحريكها لاحقا عندما تنشأ فى السرد المتتابع حلقة أخرى فيعود السرد إلى حلقة فرنجيل ليربط بها دائريا.

القاهرة: مركز القوة والغدر:

ساعدت الأحداث التى وقعت فى الطريق إلى القاهرة فى ترسيخ سمعة بيبرس البطولية وشكلت نقطـة انطـلاق للحلقات اللاحقة. إضافة إلى ذلك فإن حلقة سرجويل ملك صفد قد أعطت دافعا لياشر الغـادر المركزى فى هذه السيرة أعمال الغدر ضد بيبرس. فقد كان من ضمن الغنيمة التى حصل عليها بيبرس من معركته مع ملك صفد صيوانا فارها استأثر به لنفسه وأحضره معه إلى القاهرة حيث نصبه ثم دعا الملك الصالح ورجال دولته لتناول العشاء فيه.

"فلما دخل الملك إلى الصيوان انبهر وتعجب وقال للوزير

شاهين ما هذا الصيوان يا وزيرى فسمع القاضى فقال، هذا

الصيوان لا يليق إلا لك يا ملك الزمان فقال هو لى

واوهبته لولدى بيبرس". (ص٨٣).

هذه المحادثة حركت الحقد فى نفس القاضى صلاح الدين / جوان. وزاد حقده ترقية بيبرس إلى رتـبة "أمـير دعـاوى" بعـد هذا العشاء. ودفعه الحقد الذى سببه صعود نجم بيبرس إلى أن يغرى من المقربيـن إليه فيعدهم بالنصر والمناصب والرشاوى ويقترح أنواعا من المؤامرات والغدر ضد بيبرس، كمحاولات الإغتيال ومحاولات إحراق حى بيبرس الجديد فى القاهرة وتحريض أعمال الشغب فى الجيزة والاسـكندرية والقدس. إلا أن جميع ما يخططه القاضى / جوان من أعمال الغدر تسهم فى رقى بيبرس فـى السـلم العسكرى حيث تظهر بطولاته من خلال مواجهته وإبطال أعمال الغدر. يقول أيبك للقاضى متعجبا:

"كلما تدبر ملعوب على بيبرس يفشل وينقذ منه ويعلو
منصبه. قال القاضي يا معز أبيك سوف ترى منى مكيدة
عظيمة لهذا الولد بيبرس أصبر على وشوف".(ص١٠٨).

وكما هو متوقع يتغلب بيبرس على مكائد جوان مما يضطره إلى مغادرة القاهرة بعد أن صارت مكانـا آمـنا يصعب عليه فيه مواصلة غدره. فيحمل معه حقده واحباطه واصراره على مواصلة أعمال الغدر والشر.

الأمارات اللاتينية: اتساع دائرة الغدر:

بعـد أن صـارت القاهـرة آمنة بعد مغادرة القاضي جوان، انتقل إلى حلقة فرنجيل المعلقة أو المؤجلة. فقد ذهب القاضي إلى ملك العريش فرنجيل ليحرضه على الانتقام لابنه قمطه من قاتله بيبرس. وعـند هذه النقطة يدخل السرد مرحلة تتوالى فيها سلسلة حلقات متصلة من أعمال الغدر التي يحرضها جوان فتؤدي إلى مصادمات وحروب بين السلطان بيبرس وملوك الإمارات اللاتينية. فعن طريق الضغط والـتهديد والإغـراء يتمكن جوان من إقناعّ ملوك عسقلان والعريش بالعصيان وقطع الطريق واقتراف أعمـال تخريبية تؤدي إلى وقوع معارك حربية فيتدخل بنو إسماعيل وينقذون السلطان وجيشه ويحققون النصر. وهذه الانتصارات تدفع جوان إلى اقتراح أعمال غدر جديدة. فتكبر المعارك وتتسع جغرافيا، إلا أن النـتائج مـتوقعة إذ ينتصر بيبرس وبنو إسماعيل، فينتقل جوان من إمارة إلى أخرى محرضا على الحـروب والدمـار. وعـند الحلقة السادسة من حلقات الغدر يراجع ملوك الإمارات أنفسهم ويرفضون الانسياق وراء جوان. يقول ملك أنطاكية:

"اعلم ياجوان أنني لا أحارب السلطان. أما تنظر إلى
الملوك الذين أخذهم أسارى وخرب مدنهم بعد العمار"(ص١٦٨).

عندها يلتفت جوان إلى ملك أنطاكية ويحرضه على القتال. وكما هو متوقع تقوم الحرب ويقتل بيبرس الملك فيقول جوان لرفيقه البرتقش:

"ارخ العنان للجواد ودعنا نسلم بأرواحنا لأن هذا الجيش
لا يثبت أمام جيش السلطان. فقال البرتقش: ما دمت
تعرف ذلك فلأى شيء أمرتهم بالهجوم وتسببت فى
فنائهم؟ فقال جوان: تربت يداك أما تعرف أنه صارت لي
عادة وميل إلى الحروب وسفك الدماء. ثم أنهما انسلا
من المعركة".(١٦٩).

إن الدوافـع الـتى حرضت جوان قد تطورت من الحسد والحقد إلى مرحلة من الدموية والشر وكره الجنس البشرى إلى حد أن ملوك الإمارات اللاتينية ليسوا فى مأمن من شره ودمويته. يقول البرنس ملك طرابلس:

"اعلم ياجوان أن الملك الظاهر لا أحد يقدر عليه، وما أنا
بمجنون حتى أحاربه. أما رأيت كيف أخذ الملوك أسارى" (ص١٧٩).

هذا الموقف أغضب جوان "فقال فى نفسه أنا لا أدخل مدينة عامرة وأخرج
مـــنها إلا وهى خراب ولابد أن أجعل البرنس مع الملوك فى

سجـــــن السلطـــان ثم أنه أمر اللئام أن يقطعوا الطرقات
وينهبـــوا القوافل.. ووصلت الأخبار إلى الملك الظاهــــر
فتوجه إلى طرابلس" (ص١٧٩).

يـبدو أن تخـلى وجـود الإمـارات اللاتينية لم يثن عزم جوان. فانتقل إلى مملكة الانجبار لكـى يحـرض ملكهـا على الإغارة على قافلة تتكون من ستة آلاف أسير من بنى إسماعيل بعد أن أطلـق سـراحهم. عـندها هجـم جـيش ملـك الانجـبار وقتـلهم وحاز خيولهم وعنادهم. وعندما علم السلطان بيبرس زحف بجيشه وهزم الأعداء مما أجبر ملوك الإمارات اللاتينية على عقد سلام معه.

لقـد حركـت أعمـال الغـدر حلقـات السـرد فتشـكلت حلقـات متماسكة يظهر فيها تطور شخصـية الـبطل بيـبرس مـن أمـير إلى سلطان. كما يظهر فيها تطور شخصية جوان من حاقد إلى دموى يكره البشر جميعا. ولعله من قبيل المفارقة أن تفضى أعمال الغدر إلى ضدها.

فقـد تسـبب الشـر فـى حـدوث الخـير. وأدى الغدر إلى تحقيق السلام. وهذه المفارقة هى نتيجة متوقعة لتوظيف شخصية الغادر لتحريض السرد.

تعتبر شخصية الغادر من أقدم الشخصيات ظهورا فى الأشكال السردية إذ يتكرر ظهورها فـى الأساطير والحكايات والمقامات والسير والروايات. والمحتال/الغادر "يتحرك على نقاط التماس بـين الحضارات. ويمارس أعمالا تعد جنوبا وتجديفا. فهو مخلوق يعيش على الحدود ويسخر من الـرموز الديـنية ويتلاعـب بعواطـف الـتذبذبين بـين عالمين"[١٧]. ومع أن المحتال/الغادر قد يظهر أحـيانا فـى زى المهـرج ممـا يجعلـه شخصية خفيفة الظل. إلا أن شخصية جوان فى هذه السيرة بعـيدة كـل الـبعد عـن خفـة الظـل. فهـو الشر بعينه أو الشخصية النمطية "للغادر" الذى يحرك الأحداث والحروب التى ينتصر فيها بيبرس. كما أن من سيميائية الغادر وجوده بين الشيء object والمـؤول interpretant. إذ أن مـن وظائف الغادر "تحويل الاهتمام إلى المؤول"[١٨] وحيث أن المؤول فـى هـذه السـيرة هـم بنو إسماعيل. فإن دورهم فى نهايتها يكاد أن يحجب بطولات بيبرس. إذ يتصدون لأعمـال الغـدر التى يحرضها جوان. ذلك الغدر الذى وظفته السيرة منذ بدايتها لتحريك التخيل السردى.

البعد العالمى للغدر وظهور النص الباطن:

تـبين كـيف دفعـت حلقـات الغـدر السرد فى خطه الزمنى المستقيم. وكيف أسهمت فى تطور شخصية بيبرس ووسعت المدى الجغرافى لغامراته وبطولاته. وحولت المنطقة من حالة حرب إلى حالـة سـلام.وحيـث أن قصـة حياة بيبرس لم تكتمل بعد. فإن حركة السرد لا يمكن إيقافها. وكما رجع السرد بعد أن عم السلام القاهرة إلى حلقة فرنجيل: فإن السرد بعد أن تحقق السلام بين بيبرس والإمارات اللاتينية. عاد إلى حلقة سابقة ليكمل استدارتها. وهذه العودة أنتجت سلسلة من الحلقات تتضمن مادة مثيرة فى محتواها وفى كشفها عن النص الباطن لسيرة الظاهر بيبرس.

يظهـر مـن السـرد أن صـعود بيـبرس السـلم العسـكرى وانتصاراته المتوالية لم تكن نتيجة بطولـته الفردية. وإنما جاءت نتيجة للتدخل الإسماعيلى. فهو كلما وقع فى مصائد الغدر شخصيا أو مع جيشه هرع الإسماعيليون لإنقاذه ومساعدته ليس ضد ملوك الإمارات اللاتينية فحسب وإنما فى حروبه مع المغول أيضا. فعندما:

"دارت رحى الحرب وحمى وطيسها فلا عدت تسمع إلا
صياح الأبطال ورنين السيوف ودامت الحرب من
طلوع الشمس إلى صلاة العصر وبيبرس يطلب من الله

النصر على الأعداء وإذا بغبار قد علا وثار وبان عن خيول
غائرة وهم يقولون لعينيك أيها الأمير بيبرس.
ونزلوا على الأعداء نزول الصاعقة من السماء. فانكسر
عباد النار وولوا الأدبار فهنأ بيبرس بني إسماعيل
وشكرهم وقال لهم: يا بني إسماعيل إني مدين لكم
على طول الزمان" (ص١١٨).

يؤدى ظهور بني إسماعيل وانقاذهم حياة بيبرس إلى شيئين: أولا: دعم دور البطل. وثانيا: أنهم جزء من سيرة pseudo sirah آخذة في التشكل داخل سيرة الظاهر بيبرس.

السيرة الثانوية: قصة عرنوس بن جمر:

تبرر السيرة الثانوية ظهورفداوية بني إسماعيل واحداً تلو الاخر. وتبدأ بطلب يبعثه الملك الصالح أيوب مع الأمير الشاب بيبرس إلى سلطان القلاع والحصون الإسماعيلية معروف بن جمر ليحرس مريم ابنة ملك جنوا القادمة لزيارة القدس. وفي القدس أحبته فاسلمت وتزوجته. فدبر جوان مكيدة لاختطافها وإعادتها إلى والدها في جنوا. وأثناء رحلتها البحرية مع خاطفيها وضعت مولودا في دير مهجور في جزيرة العرانيس وتركته هناك وواصلت رحلتها مع خاطفيها إلى حيث وضعها والدها تحت الإقامة الجبرية في قاعة الحسرات. وعندما علم معروف أن زوجته قد اختطفت توجه إلى جنوا فقابلها. فطلبت منه أن يجد ابنهما. فذهب يبحث عنه. وعلم أن ملك كتلان قد تبناه واسماه عرنوسا. فحاول استعادته إلا أن ملك كتلان قبض عليه وسجنه لمدة سبعة عشر عاماً. أما عرنوس فقد اشتراه ملك البرتغال مغلوين من ملك كتلان. وعند هذه النقطة علق أو أرجيء السرد. وهذه الحلقة هي التي عاد إليها السرد بعد تحقق السلام بين بيبرس والإمارات اللاتينية.

يتم تنشيط هذه الحلقة لكي يعود السرد إلى حركته عن طريق توظيف الحلم. فقد رأى السلطان بيبرس بعد سبعة عشر عاماً من اختفاء معروف بن جمر حلماً يحدد مكان معروف. فوجه بيبرس رجال بني إسماعيل لتخليص معروف. وبعد أن تمكنوا من إنقاذه من السجن اختطفوا ملك كتلان وتوجهوا إلى القاهرة. فلما علم وزراء كتلان بأمر اختطاف ملكهم ذهبوا إلى مغولين ملك البرتغال الأعظم وحامي مملكة كتلان لطلب الثأر.

"فلما سمع مقالهم أرغى وأزبد وتكبر وتجبر وقال
لابد أن أغزو بلاد المسلمين وأخربها على رأس ملكهم ثم
أرسل إلى أتباعه الملوك بأن يرسل كل منهم ألف فارس
مجهزين بكامل سلاحهم ويكون على كل ألف ابن ملك
المدينة فيكون جملة ما يرسلونه أربعين ألف مقاتل من
أولاد ملوكهم، وهو قد ما جهزوه كلهم أربعين
ألف فارس وجعل القائد على الجيش ولده عرنوس".(ص٢٢٥).

يشكل تجمع هذه الجيوش بداية لسلسلة من الحلقات الحربية ذات البعد العالمي. وفي هذه الحلقات يحتدم التوتر وتتقاطع الأيروني Irony (سخرية القدر) مع اكتشاف الذات. فقد دخل

عرنوس ـ نتاج الحضارتين العربية والغربية ـ فى حرب لم يكن يعلم أنه سيواجه فيها والده معروف بن جمر. فعندما تقابل الجيشان بعث السلطان رسالة إلى عرنوس .

"من أمير المؤمنين الملك الظاهر بيبرس إلى الملك عرنوس.
إعلم أنك من نسل الإمام على بن أبى طالب ولست من
نسل اللئام . والواجب عليك يا ولدى أن تعرف أصلك
لتكون على بينة من أمرك. فأبوك المقدم معروف بن جمر
سلطان القلاع والحصون   أحضر إلى عندى وأحسن
إسلامك   ولا تظن أنى أقول ذلك لأخدعك أو أنى
خائف منك فأنا أعرف أنك لا تحتمل جولة أو جولتين
حتى تكون فى قبضتى أنت وجيشك". (ص٢٣٢).

يظهر من السرد إعجاب عرنوس بما قاله بيبرس. إلا أن جوان الذى جاء مع الجيوش يقول لعرنوس" هذا كله خوف منك لئلا تملك البلاد منه. فاكتب له الجواب بالحرب" (ص٢٣٢). وعندما التقى الجيشان نازل عرنوس والده وأوشك أن ينتصر عليه لولا تدخل بيبرس الذى أسر عرنوساً وخيره بين الإسلام أو الموت على نطع الدم. وبينما كان عرنوس على نطع الدم أخذته سنة من النوم. فرأى فى منامه على بن أبى طالب يحثه على الإسلام. عندها نطق الشهادتين. وبعد إسلامه خير قادة جيوشه بين الإسلام أو العودة إلى بلادهم. فأسلم أبناء الملوك وعاد الباقون إلى بلادهم. ثم طلب بيبرس من عرنوس ووالده وعشرة آلاف فارس من بنى إسماعيل التوجه إلى مدينة الرخام (الرها) لمعاقبة ملكتها الساحرة شمقرين. وبعد الانتصار أصبح عرنوس ملكاً على مدينة الرخام الاستراتيجية.

تنشأ بعد إسلام عرنوس سلسلة من الحلقات المترابطة تروى علاقة الآباء بالأبناء وتبدأ هذه السلسلة بحلقة تروى عصيان السعيد بن بيبرس. فقد شاهد بيبرس ابنه السعيد سكراناً يشتم الجوارى فضربه. وفى اليوم التالى هرب السعيد متخفيا فى زى درويش صوفى إلى أن وصل بلاد الروم. وهناك اختطفه اللصوص وباعوه على مرين وزير ملك الأفلاق الذى أرغمه على رعاية الخنازير. وبعد بحث طويل عثر بيبرس على ابنه. ثم أعتق مرين الابن بعد أن رأى فى منامه الملك الصالح يحثه على الإسلام. فاصطحب بيبرس ابنه وأرغمه على المشى عقاباً له إلى أن وصل القاهرة. وتزامن وصول بيبرس مع وصول مرين مع زوجته إلى القاهرة.وفى القاهرة قابلها رجل وعرض عليها أن يفقههما فى أمر دينهما الجديد. ويكشف السرد عن حقيقة الرجل فنعلم أنه جوان. ويطلب جوان من مرينة أن تتظاهر بأنها مسلمة ويقنعها أن تخبر السلطان أن سبب إسلامها هو رؤيتها الصالح أيوب فى منامها.

"وإذا قال لك تمنى على فقولى أتمنى على مولاى أن أكون
مرتبة المائدة للملك فإذا بلغت ذلك فهذه زجاجة السم ضعى منها فى طعام الملك"(ص٢٥٥).

وبعد أيام قليلة دخل السعيد غرفة الطعام وأراد أن يأكل فشعر بوالده مقبلا فخجل وخرج مسرعاً. أما بيبرس فدخل وتناول قطعة بطيخ. فلما أكلها شعر بألم فى معدته. واستدعى الطبيب وعالج بيبرس ضد التسمم. فتذكر بيبرس أنه رأى ابنه ينسل من غرفة الطعام فأمر حارسه إبراهيم الحورانى الإسماعيلى أن يقتل السعيد. فأخذ الحارس السعيد وأخفاه وأعدم بدلا منه أحد المجرمين. وعندما علم عرنوس بهذه الأحداث توجه إلى القاهرة. واكتشف عن طريق استخدام

وسائل التحرى الجنائى أن المتسبب فى تسميم بيبرس هى مرينة. وأدى اكتشاف الحقيقة إلى توتر العلاقة بين بيبرس وزوجته ناج بخت.

" فقال الوزير شاهين للحارس إبراهيم: لو أنك لم تقتل السعيد وقتلت مكانه مجرماً لحصلت على المكافأة. فقال إبراهيم وما مقدارها؟ قالت الملكة: عشرة آلاف دينار. وقال بيبرس وعلى مثلها. عندئذ أحضر إبراهيم الابن "ففرح الأبوان وازدحم الناس ليتفرجوا على السعيد وهم يتعجبون ويستغربون كيف عاش السعيد بعد ما قطع رأسه ومات".(ص٢٦١).

تكشف حلقة هروب السعيد وحلقة التسمم عن التوتر النفسى وأساليب التحرى مما يجعلهما من أكثر حلقات السيرة إثارة. كما تؤذن هاتان الحلقتان بصراع بين الآباء والأبناء يحمل انعكاسات نفسية لها أثر واضح فى تأزيم الأحداث فى هذه السيرة. ويمكن القول أن الحلقة التى تشتمل على نقطة التأزم فى هذه السيرة هى أكثر حلقاتها درامية وتوترا. تبدأ هذه الحلقة كغيرها من الحلقات السردية بوصول رسالة إلى الديوان. وهذه الرسائل ـ عادة ـ موجهة إلى السلطان بيبرس لتخبره بخطط ومكائد الغادر جوان. إلا أن هذه الرسالة خلافاً للعادة موجهة من ملوك الإمارات اللاتينية إلى بيبرس. وحاملها مبعوث خاص ينقل إلى السلطان تخوف الملوك من نوايا عرنوس الحربية بعد أن بنى أسطولا بحرياً وأسر عدداً من جنودهم. فشعر السلطان بيبرس أن أعمال عرنوس تهدد السلام. فاستدعى عرنوساً للمشاورة. وعندما حضر عرنوس إلى الديوان كان ساخطاً لأن المبعوث بدلاً من أن يأتى إليه للمفاوضة ذهب إلى السلطان بيبرس. وفى الديوان احتدم النقاش. فاستل عرنوس سيفه وأطاح برأس المبعوث فوقع الرأس فى حضن المملوك أيدمر وتلطخ وجهه وصدره بالدم(ص٢٦٣) فغضب أيدمر وقال لعرنوس:

"لا تلام لأن حليبك ردىء. فقال عرنوس أنا ابن معروف.
والذين تربيت عندهم ملوك. أما أنت فليس لك أصل
يعرف لأنك رقيق تباع وتشترى. فاغتاظ أيدمر
وأراد أن يمسك بخناقه فتكامشا بالأيدى فتقدم
السلطان بيبرس وفى يده قضيب خيزران فضرب أيدمر
فزاغ عنها ووقعت على عرنوس فرفع السلطان يده وأراد
أن يضرب أيدمر كما ضرب عرنوس فزاغ عنها فوقعت
على عرنوس"(٢٦٥).

فخرج عرنوس غاضباً ومهدداً" سوف ترى نتيجة أعمالك يابيبرس وعندما نزل من الديوان قابله رجل وقال له: يا ملك عرنوس أرأيت تقلبات الزمان. الذى أصله مملوك يهين الملوك (ص ٢٦٦) وكان هذا الرجل هو الغادر جوان الذى أخذ يحرض عرنوساً ويلهب نقمته ليحارب بيبرس ويلحق بصف ملك رومة المدائن. وتوجها معاً إلى هناك. واطلع جوان ملك رومة المدائن على ما جرى لعرنوس وقال له "أنا قصدى أرد عرنوس إلى ديننا فيساعدك فى الحروب والقتال". (٢٦٤) إنها طبيعة شخصية الغادر فى السير جميعاً. فجوان يتحرك على نقاط التماس بين الحضارتين ويستغل تذبذب عرنوس فيشتد التوتر على المتخيل السردى ويسهم فى إيضاح النص لهذه السيرة. فعرنوس العربى الإسماعيلى والابن الفخور لمعروف قد أهانه واضطره إلى الانتقام، حسب السيرة، المملوك أيدمر والسلطان الأجنبى الذى صعد من دهليز الحمام فى بورصة ليصير سلطاناً يحكم العرب. ويتابع السرد تحركه المتسلسل فى خط مستقيم فتتوالى المعارك وتلتبس الحدود السياسية والنفسية. يخاطب السلطان بيبرس عرنوسا فى رسالة حربية قائلا:

أما بعد فقد أغرك الشيطان فجمعت هذه الجيوش تريد

أن تنتصر بها. وخيب الله مسعاك فلا تتبع

خطوات الشيطان (جوان) فتهلك من معك" ويجيبه

عرنوس قائلاً:

"إلى الملك الطاغى الذى يدعى القدرة ويغتر بنفسه. إعلم

أنك إن كنت فى دعواك صادقاً، فلا تتكل فى الحرب

على بنى إسماعيل لأنهم رجالنا"(٢٦٧).

وخلال المعركة يواجه عرنوس حقيقة مرة. فرغبته فى الانتقام من بيبرس وانضمامه إلى جانب الأعداء تتسبب فى مقتل والده الذى لقى حتفه مدافعاً عن إحدى بوابات حلب. عندها يظن جوان أن عرنوساً سيسر بهذا الخبر. فيحضر اللذين قتلا معروفاً لينالا المكافأة. فيثور عرنوس ويقتل الرجلين. وبسبب اشمئزازه من نتاج أعماله التى أدت إلى مقتل والده. يسوح عرنوس فى الصحراء ويدخل فى نفق مظلم يفضى به إلى مدينة الجهجير. وهناك يقع مريضاً فى أحد النزل.

بعد اختفاء عرنوس ذهب عمه إسماعيل إلى السلطان بيبرس وحصل منه على عفو عام وقرار بإعادة تنصيب عرنوس حاكماً لمدينة الرخام. وبعد بحث طويل عثر إسماعيل على ابن أخيه واصطحبه إلى مدينة الرخام. وعاد عرنوس إلى مشاركة بيبرس فى حروبه فى أفريقيا وهى حروب تأخذ بعداً عجائبياً سحرياً تصور موقف السيرة من الآخر الأفريقى.

حازت بطولات عرنوس الحربية إعجاب بيبرس واعتبره كابنه. فقد وجد فيه ما لم يجده فى ابنه. وبلغ تعلق بيبرس بعرنوس حداً جعله يبالغ فى الحفاظ عليه من الموت. فقد رأى بيبرس فى منامه أحلاماً مؤلمة تتنبأ بموت أصدقائه واحداً تلو الآخر. إلا أن أكثرها إيلاماً حلمه بوفاة عرنوس.

"رأيت نفسى فى بستان ورأيت عرنوس له أجنحة ويريد الطيران فخفت عليه فوضعته فى قفص فأتت طيور سود وصارت تدور حوله فأردت أن أطردها عنه فما لحقت أن أدركه إلا والطيور مالوا عليه وقطعوه". (ص٣١٨).

هذا الحلم يؤوله شيحه الذى عينه بيبرس - خلفاً لمعروف - سلطاناً للحصون والقلاع الإسماعيلية أثناء إختفاء معروف ابن جمر. فيقترح شيحه منع عرنوس من الاشتراك فى الحرب القادمة مع رومان الأزرق. وقبل أن يتوجه بيبرس بجيشه للحرب، وضع عرنوساً تحت الإقامة الجبرية فى القاهرة وأوصى ابنه السعيد بمراقبته. إلا أن عرنوساً يهدد السعيد "قل لى توجه للجهاد. وإلا قتلتك. فقال له: لا تقتلنى ولا أقتلك اذهب وجاهد" (ص ٣٢٠). فلحق عرنوس بجيش السلطان وفاجأه بعصيانه وحضوره. وعند هذه النقطة يأخذ التخيل السردى منحى تأمليًا فلسفيا حول الموت والقضاء والقدر. ولكن السلطان بيبرس مازال مصرًا على حماية عرنوس من الموت. ولذا أمر حاكم حلب أن يسجن عرنوسًا إلا أن إحدى جوارى الحاكم تخلصه من السجن فينطلق إلى جيش السلطان ويشترك فى القتال. وفى الصباح عمد بيبرس إلى تقييد عرنوس إلى عمود الصيوان لكى لا يشترك فى القتال. وعندما علم جوان أن عرنوسا مقيدا فى الصيوان أخذ يحرض رومان الأزرق على قتل عرنوس قائلا "لولا عرنوس كنا انتصرنا" (ص٣٢٤). عندئذ هجم رومان الأزرق برجاله على الصيوان وقطعوا عرنوسا بسيوفهم ورماحهم. ولعله من قبيل الأيرونى (سخرية القدر) أن يقتل عرنوس بسبب حرص بيبرس وإصراره على حمايته من الموت.

يبدو أنه بعد مقتل عرنوس مازال فى جعبة جوان أعمال غدر جديدة. فبعد أن طرده المسلمون والمسيحيون ذهب إلى مدينة توريز العجم حيث أذهل بورعه وتعبده سدنة بيت النار. واقنع الملك هلاوون بأنه مجوسى مخلص وأغراه بالهجوم على حلب. وأسفرت هذه الحملة

العسكرية على حلب عن مقتل هلاوون وهزيمة جيشه وعقد سلام بين بيبرس وأبرهة بن هلاوون. أما جوان فقد قبض عليه شيحة فى إحدى الكنائس بعد مطاردة مثيرة وأحضره إلى القاهرة حيث قطعت أطرافه ثم أحرق حيا فى مشهد عام. ومع أن الأحوال تبدو هادئة بعد مقتل جوان، مما مكن بيبرس من الذهاب إلى مكة للحج، فإن المتخيل السردى قد أبقى بذور صراع مستقبلى مرتقب. فنهاية السيرة مكتظة بأبناء هلاوون وشيحة وعرنوس وجوان الذين مازالوا يتحركون فى الوقت الذى يموت فيه بيبرس مسموما بعد الحج فى مدائن صالح فى الجزيرة العربية.

يبدو وكأن المتخيل السردى المدفوع بحركة الأحداث طيلة حياة بيبرس يواجه صعوبة فى الوصول إلى نهايته. فزوجة بيبرس الملكة تاج بخت ينتهى بها الأمر طريدة فى شوارع القاهرة. كما تستمر المؤامرات طيلة الحكم المملوكى إلى أن يتوقف السرد السريع عند حكم كمال أتاتورك. وهذه النهاية دليل على العبث الذى أصاب هذه النسخة عندما نشرت.

النص الباطن:

ما تزال تهمة تشويه التاريخ تلاحق السير الشعبية عموما وسيرة الظاهرة بيبرس تحديدا[19]. ومع أنه من الممكن تجاهل التحريف التاريخى فى هذه السيرة مثل ظهور صلاح الدين الأيوبى أثناء سقوط بغداد. أو أن شريف مكة هو الذى انتقد سلطنة شجرة الدر. أو التحريف الذى طال أسماء الشخصيات والأماكن التاريخية، كل هذا يمكن تجاهله لأن هذه السيرة متخيل أدبى وليست عملا تاريخيا. ولكن الذى لا يمكن تجاهله فى هذه السيرة هو الحضور المكثف والجلى لبنى إسماعيل، والعلاقة الحميمة التى تربطهم ببيبرس واعتراف بيبرس بأنه مدين لهم مدى الدهر. (ص١١٨). بينما يخبرنا التاريخ أن بيبرس قد وجه ضربة قاضية لبنى إسماعيل فكسر شوكتهم ووضع نهاية لنفوذهم ودمر حصونهم وقلاعهم. فلماذا تخلف هذه السيرة إنطباعا قويا بأن بيبرس هو صنيعة بنى إسماعيل؟ يذهب فاروق خورشيد إلى أن سيرة بيبرس تصور تعاون جميع فئات الشعب العربى وتحلقهم حول شخصية البطل لمواجهة الأخطار الخارجية[20]. إلا أن هذه السيرة تعرض حالات متتابعة يظهر فيها بنو إسماعيل بدور المؤول للحلم الإرصادى، والمنقذ لحياة بيبرس وجيشه من الأعداء. فالنص الباطن أو الأثر الذى يبقى فى الذهن بعد القراءة الثانية لهذا النص يغدو أكثر جلاء. فإذا كان بيبرس يظهر للمؤرخين، حيث الحقائق أهم من المتخيل، سلطانا قويا وبطلا يدفع عن البلاد العربية؛ فإن الأبطال الحقيقيين بالنسبة للعامة الذين استمعوا إلى هذه السيرة على مر السنين، هم بنو إسماعيل.

الخاتمة:

اقتضت دراسة محفزات المتخيل السردى فى سيرة الظاهر بيبرس اختيار منحى سيميائى لتحليل النص. وقد أفضى التحليل إلى اكتشاف نص باطن لسيرة الظاهر بيبرس، فالقراءة الثانية لعلامات الحلم الإرصادى ومؤولاته ودور شخصية الغادر النمطية تناقض المعلومات التاريخية التى تصور بيبرس وقد قضى على النفوذ الإسماعيلى مما يجعلنا نتساءل عن الدوافع المبيتة وراء تأليف هذه السيرة. كما يدفعنا إلى تأمل سلطة المتخيل الفانتازى الذى يستطيع فى ظل الظروف الملائمة أن يزيح الحقائق التاريخية أحيانا أو يغيرها برمتها أحيانا أخرى[21]، فبعد مضى زمن طويل على وفاة بيبرس وفداوية بنى إسماعيل، بقى هذا النص الأدبى حيا يوشك أن يسلب بيبرس بطولاته التاريخية.

الهوامش:

(١) يرجع نورس أن تدوين السير قد تم فى نهايات العصر المملوكى وبدايات العثمانى.

H. Norris. Adventure of Antar (Westminster: Aris and Philips 1980) P.21. Paret "Saif" EI. P.72. Paret "Baybers "E.I.P. 1127.

(٢) عماد الدين إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ) **البداية والنهاية فى التاريخ** (القاهرة: مطبعة السعادة. د.ت.) ٩/٣٣٤.

(٣) فاروق خورشيد، **أضواء على السير الشعبية**. بيروت: منشورات اقرأ، د.ت.
ــ شكرى عياد، **البطل فى الأدب والأساطير**، القاهرة: دار المعرفة: ١٩٧١م.
ــ شكرى عياد، **عنترة : الأسطورة والإنسان**، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٨٢م.
ــ نبيلة إبراهيم، **سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة**، بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.

(٤) يقول فان كرانباوم واصفا السير الشعبية العربية بأنها "حكايات طويلة مكررة ينقصها السمو والرفعة مما يجعلنى أربأ بنفسى وأصرف النظر عن التحدث عنها فلغتها بسيطة وركيكة وصورها سوقية وبذيئة وبنيتها مهلهلة وغير مرتبة".

G.اذ von Grunebaum "The Hero in Medieval Arabic Prose" in **Concepts of the Hero in Middle Ages.** Ed. By N. Burns and C.Reagan. (New York: State University of New York Press 1975), p.84ذ

(5) MذCذ Lyons, **The Arabian epic. Cambrige: University Press 1995; Bridget Connelly** Arab Folk Epic and Identity, Berkeley: University of California Press. 1986.

(٦) محى الدين بن عبد الظاهر. **الروض الزاهر** (الرياض : الخويطر ١٩٧٦)، ص٦.

(٧) **سيرة الملك الظاهر بيبرس**. بيروت: المكتبة الثقافية د.ت.

(٨) يدافــع بيير لوموين P.Le Moyne عن نفسه ضد اتهام النقاد له بتشويه التاريخ فى قصيدته "القديس لويــس" ST. Louis التى صور فيها لويس التاسع منتصرا فى معركة دمياط، مستشهدا بقول أرسطو "إن مزج التاريخ بالخيال من الناحية الجمالية أكثر ندرة وعبقرية من اقتصار المرء على الحقيقة فقط".

William Calin. **Crown, Cross and "Fleur de-Lis"** An Essay on Pierre Le Moyne's Baroque Epic "Saint Louis". (Saratoga: Calif.'Anma Libri and Co. 1977) P23.

(٩) يعــنى النص الباطن Sub-text ذلك الأثر الباقى أو المعرفة الحاصلة أو الإيحاء الذى يظل فى نفس المتلقى بعد خروجه من فضاء النص. ولمزيد من المعلومات انظر:

K. Rayan. **Text and Sub-Text, London:** Edward Amold, 1987.

(١٠) انظر ابن الشحنة "البدر الزاهر فى نصرة الملك الظاهر" تحقيق رتشارد مرتيل، مجلة كلية الآداب، بجامعــة الملــك سعود، م١٤ (٢)، ص٧٢٤ ــ ٧٣٢، وانظر صلاح الدين الصفدى، **نكت الهميان فى نكت العميان**، (القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١)، ص ص١٨ ــ ٢١، ١٧٢.

(١١) لمــزيد مــن المعلومات حول توظيف الأحلام بوصفها علامات سياسية خلال الأزمات التاريخية، أنظر:

Robert Harbison, **The Pharaoh's Dream.** London: Secker and Warberg (1988), pp. 30-31, 38.

(١٢) استفدنا من إيضاح سبنكس لنظرية تشارلز بيرس.

C.W. Spinks. **Semiosis, Marginal Signs and Trickster.** (London: MacMillian, 1991) P92.

تختلف سيميائيةSemiotics تشارلز بيرس عن عن سيميائية Semiology دى سوسير Saussure . فاهتمام بيــبرس متجه نحو عملية إنتاج العلامات وطبيعتها بشكل عام. إضافة إلى أن نظريته تقوم على العلاقة الثلاثــية بيــن الفكرة والشئ والمؤول وهى علاقة تعاونية، أما سوسير فإن اهتمامه منصب على دراسة نظــام العلامــات فــى المجتمعات الإنسانية. إضافة إلى أن نظريته تقوم على العلاقة الثنائية بين الفكرة والعلامة التى تدل عليها.

David A. Pharies. **Charles S. Peirce and the Linguistic Sign.** (Philadelphia: J. B. Publishing company 1985). Pp. 6, 26-27.

(13) Charles S. Peirce. (1931-6) **(Collected Papers,** ed. Charles Artshorne and Paul Weiss (Cambridge, Mass.: Harvard University Press) 5. 484.

(14) Umberto Eco. **A Theory of Semiotics** (Bloomington: Indiana University Press 1976) P.71.

(١٥) محمد جمال سرور . **الظاهر بيبرس** (القاهرة : دار الكتب ١٩٣٨) ص ص ٩٨ ــ ١٠٠.

(١٦) فاروق خورشيد ، ص٨٠.

(17) Spinks, **Semiosis** P. 185.

(18) Ibid, PP. 199 – 200.

(١٩) ابن عبد الظاهر، تعليق المحقق، ص ٦.

(٢٠) خورشيد، ص ص ٧٥ ــ ٧٦.

(٢١) شغلت مفارقة الحقيقة القصصية عددا من النقاد المعاصرين، فأمبرتو إيكو فى كتابه **ست مغامرات فـــى الأحـــراش القصصية**، يرى أن هناك أوقاتا تكون فيها الحقيقة القصصية أكثر مصداقية من الحقيقة التاريخية.

Umberto Eco. **Six Walks in the Fictional Woods.** (Cambridge: Harvard University Press 1995) p. 92

كمـــا يوضـــح تودوروف كيف أن المتخيل الفانتازى يستطيع أن يزيح الحقيقة جانبا، بل يستطيع فى ظل الظـــروف المواتية أن يغيرها برمتها. ولبيان ذلك يدرس ويحلل رسائل الرحالتين كريستوفر كولومبوس وأمـــريكو فسبوتشـــى كعمـــل أدبى ليرصد مدى سلطة المتخيل الفانتازى. فمع أن الحقائق تشير إلى أن كولومـــبوس قـــد ســـبق أمريكو فى الوصول إلى القارة الجديدة فإنها قد سميت أمريكا وليس كولومبيا. ويـــرجع ذلك إلى توفر رسائل أمريكو على وسائل أدبية وسمات فنية لم تتوفر عليها رسائل كولومبوس. ومع أن المؤرخين قد تراودهم فكرة إعادة تسمية القارة الجديدة، فإن تودوروف يذهب إلى ما هو أبعد من ذلـــك فيقـــترح إعادة تسمية آسيا وأوروبا لتصيران سنبادبا وأوديسيا احتراما لبطلى المغامرات المتخيلة السندباد وأوديسيوس وإجلالا لبراعة المخيلة المبدعة.

T. Todorov "Fictions and Truths" in **Critical Reconstructions.** Ed. By R. Polhemus (Stanford: University Press 1994) pp. 21 –51.

ويقول تيرى إيجلتون فى فصل "True Illusions" أن الحقيقة هى واقع دجن ليتلاءم مع الحاجات العملية.

Terry Eagleton. **The Ideology of the Aesthetics.** (London Basil Blackwell Lte 1995), p. 235..

البنية اللسانية والخطاب فى سيرة بنى هلال
(قصة جابر وجبير)

عبد الجليل مرتاض

أول ما يواجهنا الراوى رقم واحد بعد حمد من الناسخ، بهذا المقطع المركب المتداخل الذى لا يخلو من توظيف أوهام فى صورة حقائق، مما يجعل المتلقى الذى يريد أن يتعامل مع هذه المدونة تعاملا سيميائيا أو شبه منطقى يشعر بتعب ثقيل وهو يقرأ أو يعيد قراءته لهذا المقطع المركب من مقاطع بعضها متتال، وبعضها الآخر متشابك ومعقد. حتى أننا لو قصرنا حديثنا عن هذا المقطع وحده من بين المقاطع الأحد عشر التى تتكون منها القصيصة الأولى والتى تشكل مدخلا رئيسيا للملحمة الهلالية لكاد وحده يعطينا صورة مصغرة لطبيعتها البنيوية العامة دون التعويل على كل ما يلحقها من مقاطع مع الرواة العشرة الباقين. وحتى لا نجعل المتلقى يعيش معنا أيضا فى تحاليل وهمية فى هذا المدخل. فإننا نسجل له ما راسلنا به الراوى (رقم واحد) مع تصرف منا فى عزل الجمل بعضها عن بعض.

قال الراوى : المقطع[1].

(١) بعد وفاة الزير أبى ليلى المهلهل.
(٢) وضعت امرأة الأوس غلاما سموه عامرًا.
(٣) وعندما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب.
(٤) فولدت له غلاما فى الليلة نفسها التى مات فيها جده الجرو.
(٥) فسماه هلالاً وهو جد بنى هلال، وكان متصفا بالفضل والأدب.
(٦) ولما كبر الأمير هلال تزوج بامرأة بديعة فى الجمال.
(٧) فولدت له غلاما سماه المنذر.

المقطع (ب)

١) واتفق أن هلالا زار مكة فى أربعمائة فارس.
٢) وطافوا حول البيت وتشرف بمقابلة النبى المختار.
٣) فأمره النبى (ص) أن ينزل فى وادى العباس.
٤) وكان النبى يحارب بعض العشائر المعادية له.
٥) فعاونه الأمير هلال، ومده بالعساكر.
٦) وكانت فاطمة الزهراء راكبة على جمل فى الهودج.
٧) فلما رأت هول القتال، ومصارعة الأبطال.
٨) حولت راحلتها لتبتعد عن القتال.
٩) فشرد بها الجمل.
١٠) فدعت على الذى كان السبب بالبلاء والشتات.
١١) فقال لها أبوها : ادعى لهم بالانتصار.
١٢) فَهُمْ بنو هلال الأخيار ، وهُمْ لنَا من جملة الأحباب والأنصار.
١٣) فدعت لهم بالنصر.

١٤) فنفذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر.

المقطع : (ج)

١) ثم رحل الأمير هلال إلى وادى العباس. وعسكر فى تلك النواحى.
٢) ولما سمعت به العربان تواردت إليه من جميع الجهات.
٣) فكثرت عنده الأصحاب والأنصار.
٤) وكان له ولد حلو الشمائل. وكان فارسا مشهورا وبطلا عنيدًا. اسمه المنذر.

نحن أمام مستهل صغير، لكنه مهم وخطير فى آن واحد، لأنه يمثل المنطلق الشفوى لبداية البناء الملحمى لقصة بنى هلال. ونحن هنا حائرون ومترددون فى الكيفية التى نواجه بها هذا النموذج النصى، إننا سنواجهه بقراءة لسانية. لكن ما هى القراءة اللسانية العلمية التى نعامله بها؟ هل ننظر إليه على أنه إشارة لسانية ذات قصد تواصلى بين دالها ومدلولها؟ أم على أنه مؤشر (indice) مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية حسب اتجاهٍ بْويَصَنْص؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة.. فإن الذى لاشك فيه: ما نحن إلا متلقون نصا بكرا يتقاطع فيه المجهول بالصريح، واللامدرك. وقراءتنا ينبغى أن تتفاعل معه بشكل متواز من الخارج كلما رغبنا فى صد المجهول وبيان المرئى من اللامرئى أو الحقيقة من الخيال. لأن هدف الرواة أو المؤلفين جميعهم لقصة بنى هلال ـ كما تراءى لى ـ يرمون إلى تحويل مجتمع بدائى ذى دلالة باردة أو منسية فى طى مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربى متحد متحضر فى سيادته ذى دلالة حارة. حاول هؤلاء أن يجسدوها فى الامتياز الطبقى الاجتماعى داخل نظام دينى وسوسيو ـ ثقافى جديد حتى يعيش هذا المجتمع آنيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها المبتذلة.

إننا لا نرغب فى زحزحة الراوى (رقم واحد) لنجبره على قول ما لم يكن فى خلده أن يقول، ولكننا فى الوقت نفسه نتبناه بوصفه نصًا منتجًا وخلاقًا غير خال من مميزاته الإبداعية. ولا من طابع الذات أو الذوات التي أبدعته كنظام لغوى من الدلائل لـه كيانه الخاص هو ماسمى بقصة بنى هلال. وليس أى شىء آخر. وهمتنا هو محاولة كشف وظيفته السيميولوجية أى البحث عن العلاقة "التى تربط الدلائل. وتمنح كل دليل وظيفة نوعية متميزة"[1].

إذ إننا سنتعامل مع مقاطعه تعاملا اعتباطيا نسبيا. لأنها غدت اليوم بيننا إشارة لسانية ثابتة فى دلالتها الوهمية أو التوهيمية. وينبغى تفادى التدخل فى دوال المقاطع حين نبيح لقراءتنا الاعتداء على هذه الإشارة محاولة منا لنقلها من الثبوت الروائى التوهيمى إلى التحول التاريخى أو السوسيو ـ ثقافى أو الدينى. لا لتبديل هذه الأوهام بحقائق. ولكن محاولة منا لإقامة التضاد والفوارق بينها حتى تكشف نفسها بنفسها. لأن محاولة الراوى (رقم واحد) التى رجا من ورائها إلى تضليل الرأى التاريخى والشعبى العام عبر إحالته على سياقات دينية ومراجع تاريخية وصلات قرابة مغلوطة فى جانب منه. هى التى أباحت اليوم لنا هذا التعدى اللامشروع على ثبوت مقاطعه المزعومة. ولما كانت الظواهر الاعتباطية غير قابلة للتحليل. فإننا لا نبتعد عن اتخاذ مبدأ السببية حافزًا من حوافز ردع دواله الاعتباطية المتنافية فى كثير من عناصرها الروائية وعالمها السوسيو ـ ثقافى الخارجى مع مداليلها التاريخية وعالمها الداخلى.

ومع ذلك. نعامل هذا الراوى الذى كان له شرف الاستهلال من خلال الوحدات اللسانية الدالـة التى راسلنا بها. ولما كان التلازم بين الدال والمدلول فى أية رسالة لغوية أمرًا مفروغا منه، فإننا نعامله بالمقابل فيما يخص الأحداث التى اعتمد عليها وملابساتها المنطقية أو الزائفة.

واتجاهنا للتعامل مع نصنا تعاملا تزامنيا باعتباره منظومة قائمة بذاتها، لن يمنعنا من تفكيكه وإعادة تكوينه وفق مقارنة بأضداده وفوارقه. لأن الوظيفة الأساسية للغة على حد مفهوم مارتينى، تكمن فى التعبير عن التجربة الإنسانية[2]. ونحن لا نستطيع أن نتجرد من تجربتنا

الموضوعية أو التى نعتقد على الأقل أنها موضوعية. لنذوب فى ذوات الآخرين. ولا سيما ما يتعلق براوينا (رقم واحد) هنا.

ذلك أن راوينا صاغ لنا نصا "لا واعيا" بمصطلح جاك لاكان. إذا ما قابلناه مع الأساطير المرتبطة بالثقافة لدى بنى هلال وعلاقتهم زمكانيا بالآخرين. لأن هذا الراوى ينظر إلى هذه الأشكال الصياغات ليست أكثر من علامات مكتوبة تعنى ما تعنى من أشياء أو لا تعنى شيئًا.

إن راوينا فى موقعه الأولى الإستراتيجى له من القوة بمكان حيث يحول قارئه إلى تتبع سيرة ذاتية أنثروبولوجية يمزج فيها بين ذكريات الماضى الزاهية مرورًا بالطبائع الجاهلية إلى تصورات يشتقها من أحداث إسلامية مقدسة. وبين تأملاته الدينية الميتافيزيقية. مضيفا إليها معلوماته الشفوية أو "الحلقاتية" الأسطورية المغذاة بالخيال الشعبى الجامح البرىء الذى تركه يتداعى فيما بينه وبين نفسه حرا فى فضاءاته من هنا إلى هناك مستقيما. وفى خطاباته اللاواعية المتشابكة والمتعددة. والتى هى على تعددها وتشابكها ذات صلة ثقافية حميمة بأنساق رمزية مثالية من الأساطير والخرافات. يمكن ملاحظتها من خلال قص الراوى وسرده للأحداث الهلالية البدئية. إلا إذا اتخذنا مبدأ ليفى شتراوس الذى يفسر التقاليد الشفاهية للمجتمعات البدائية بطريقة لا تاريخية. على "أن التاريخ. عنده. يعاد تأسيسه كلما حُكيت الأسطورة أو استرجع الماضى"[٣]. الأمر الذى يمكننا من قراءة التراكيب أو الصوغات اللغوية لمقاطع هذا المستهل من مدونتنا المعروضة سلفا للعمل بوصفها مجرد علامة فقط. وليست بوصفها علامة للفكر تبعا لنظرة سارتر الشائعة. ولا ننظر إليها نظرة مادية وفق ما تذهب إليه إحدى الرؤى الماركسية التى تحاول "إدراك الصلة بين الدال والمدلول فيما هو واقع. أى فى العلاقات الفعلية"[٤]. ولا نعامل نصنا أيضا كما زعم رولان بارت بأن: "كل ثقافة هى فى جميع أحوالها نوع من الشكل الخارجى للدلائل"[٥]. لأن اتجاهًا مثل هذا يجعل المحتوى الداخلى لهذه الدلائل متناسبا وشكله الخارجى دائما. فإذا كان اللباس يدل على الجاه والطبقة الاجتماعية أحيانا. فإن شكلا خارجيا لشىء مهرب (ممنوع) مثلا لا يدل عليه مطلقا. وهو عند مهربيه مظهر أو سلوك ثقافى خاص بهم. ولكنه ليس دالا عليهم. وعلى مستوى مجتمع لغوى واحد هناك خطاب لغوى مسموح به عند فئة وغير مسموح به عند فئة أخرى. ويصح التصريح به أمام جماعة. ولا يصح التلفظ به أمام جماعة ثانية.. إلخ. وليس فى ذلك من شىء إلا لكون الظاهرة الثقافية ليست فى جميع أحوالها التواصلية نوعا من الشكل الخارجى للدلائل. ولسنا هنا نتجاهل العادات الثقافية الاجتماعية للتواصل. كما أن المستويات اللغوية التى لا يخلو منها مجتمع لغوى تزيدنا اعتقادا بأنه يمكن عكس قول بارت السابق: أى كل ظاهرة ثقافية فى جميع أحوالها نوع من المحتوى الداخلى للدلائل. فالإعلام اللغوى لصناعة يابانية توافق لدى الزبون محتواها الداخلى غير مبال كثيرا بإبراز الرسوم وتلوين الأشكال. بينما يقف الزبون نفسه مترددا أو كالمتحفظ إزاء مصنوع غير يابانى. وخاصة إذا كان من إنتاج ما يسمى بالعالم الثالث حتى ولو كان فى شكله الخارجى أبهر من الشكل الخارجى للمصنوع اليابانى. ثم إن زعم بارت يقودنا إلى التسليم بما حاكاه راوينا فى نصنا أو بما ينسجه رواة آخرون فى قصتنا كلها. فالراوى يستخدم مستويات مختلفة هنا من الأبنية الحكائية الرمزية حينا أو الما فوق طبيعى أحيانا أخرى. ومهمتنا لا تقف عند حد أشكال القصة الخارجية على أنها الظاهرة الثقافية السليمة أو الجوهرة المفقودة.

تحليل البنى التكوينية: المقطع (١) (١-٧):

لماذا يفتتح الراوى ملحمة بنى هلال بهذا التركيب العجيب؟ "بعد وفاة الزير أبى ليلى جد المهلهل"؟ وما علاقة المهلهل فارس تغلب وشاعرها بوضع امرأة الأوس للغلام عامر بعد موته هو؟ ليس المهلهل أبا أحد من العرب الا من قبل ابنته ليلى أم عمرو بن كلثوم[٦]. إن عامرا الحقيقى ليس إلا ابنا من أبناء صعصعة بن معاوية. لكن عامرا هذا ولد فعلا الغلام هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية. كما أن هلالا يعزى له أنه خلف أولادا تاريخيين (شعثة. ناشرة. نهيكة.

عبد مناف) لكنه لم يلد قط غلاما اسمه المنذر الذى منه ستكون أول حبكة قصصية لسيرتنا. ومهلهل هو ابن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو ابن غنم بن ثعلب بن وائل.. وبنو تغلب أجداد الشاعر لايتلاقون نسبا مع بنى هلال إلا فى نزار ابن معد الذى منه مضر وربيعة، أى الشخصية المستهل بها (المهلهل) ربعى، بينما الهلاليون مضريون، حتى وإن كان الربيعون يتلاقون نسبا مع مضر فى أمهم هند بنت أذ بن طابخة بن إلياس بن مضر[٨]. ولكن هذا التقاطع النسبى مع ذلك سيكون له شأن مؤثر على بداية المسار القصصى لهذه الملحمة.

أما أوس هذا الذى جعله الراوى جدا أول فى الملحمة لبنى هلال، فليس له من حيث صلة القرابة الأبوية علاقة بهم على الرغم من أنه جدهم فى الرواية، لكننا نبهنا فيما سبق بأننا نتعامل مع الدوال أو الأشكال الخارجية لنصنا بوصفه مجرد علامة. حتى نتمكن من زحزحة استقرارها الذى قد يوهمنا بأشياء ثابتة أو عكسية. وعليه فالأوس تاريخيا قد يكون الأوس بن تغلب الذى هو ابن وائل، وله أخوان: غنم وعمران وهكذا فإن أبا الأوس (تغلب بن وائل) يعد الجد التاسع للمهلهل ومرورا بغنم وليس بأوس شقيقه، ومما يدعم كون الأوس ابنا لتغلب قول تميم بن جميل الذى كان ثائرا على المتوكل[٩]:

يَعِزُّ على الأوسِ بن تَغْلِبَ موقفٌ   يُسَلُّ عَلَيَّ السيفُ فيه وَأَسْكُتُ

إن الوحدات الدالة فى هذا المقطع تتميز بالسبك كما يقول بعض اللسانيين (مارتينى). وبالسببية التواصلية شبه المطلقة، كأن العلاقة لا تتم بينها فى مرحلة ثالثة إلا بعد شرطها عقدا قصديا بين دالها ومدلولها. وهى تؤسس لمنظومتها اللغوية كونا نحويا دلائليا نوعيا، وهو عبارة عن التصاق وارتباط تاليها بسابقها فتتداخل وتتفاعل فيما بينها وبين المجموع الذى تكونه لتبدأ فى تأسيس العينة البنيوية الأولى لقصة بنى هلال.

ولعل هذه السببية تتضح أكثر لو فككناها فى جدول كالتالى:

الدوال	المدلول	العلاقة بينهما
الدال الأول	المهلهل	يموت (وفاة)
الدال الثانى	غلام اسمه عامر	امرأة تلد (ميلاد)
الدال الثالث	بلوغ سن الرجولة	يتزوج (زواج)
الدال الرابع	وفاة الجد	امرأة تلد (ميلاد)
الدال الخامس	جد بنى هلال	تسمية
الدال السادس	كِبَرٌ أو بلوغ	يتزوج (زواج)
الدال السابع	غلام اسمه المنذر	امرأة تلد (ميلاد)

ويظهر لنا من الجداول أعلاه:

١) أن شخصيتين تتوفيان.
٢) أن ثلاث نساء يلدن.
٣) أن رجلين يتزوجان.

لكن كيف تلد إحدى النساء الثلاث بدون علاقة جنسية معلنة مع أن ولادتها جعلت فى القصة مشروعة (وضعت امرأة الأوس ..). فوظيفة الزواج الأولى الغائبة هى التى تشكل الخاصية البنيوية لهذا المقطع. أما الزوجان الباقيان فهما وظيفتان متشابهتان للوظيفة الأولى، وإن قام بهما شخصيتان متباينتان (عامر، هلال). وعليه فيمكن تلخيص هذه الوظائف التى أنجزت وفق حوافز طبيعية بأنها ليست أكثر من ثلاث وظائف (وفاة، ولادة، زواج) من بين التراكيب السبعة.

بنية الخطاب فى المقطع (١):

إن أول ما يطالعنا من خطاب هذا المقطع الملحمى الاستهلالى أنه خطاب يجنح منذ البداية إلى البعد الفانتزى. فهو يبدأ بتعداد أفراد العائلة الهلالية دون ذكر لاسم بطل معين إلا فى التركيب الرابع من المقطع (ج) ممهدا له إشارة فى التركيب السابع من هذا المقطع. وكأنه خطاب يرغب فى جعل هذه العائلة كلها أبطالا يتبادلون أدوار البطولة خلفا عن سلف بحكم السيرورة الزمنية والفضاءات المتنائية. عبر القصص الاثنتين والخمسين كلها ليكون فى النهاية بطل واحد. ليس الأمير دياب. ولكنهم جميعا بنو هلال.

إن الراوى (رقم واحد) بادخاله عناصر تاريخية فانتستيكية واقعها مزيف داخل مسرح أحداث الرواية كتوظيفة للشاعر الفارس المهلهل ينبىء بفقده الحسى بالزمان والمكان. إذ فلا الشاعر كان يقيم مع بنى هلال. حيث كان يقطن على شاطىء الفرات من أرض الشام[١٠]. بينما عرف بنو حرب أحد بطون بنى هلال بأنهم كانوا مقيمين بأرض الحجاز[١١]. ولا من حيث الزمن الذى لم ينظر إليه الراوى بعين الحسم والجد. إذا اعتبرنا الفرق الشاسع بين هلال والمهلهل حيث يتلاقى هذا الأخير مع جده ربيعة بن نزار فى المرتبة الثامنة عشرة. بينما يتلاقى هلال فى جده مضر بن نزار فى المرتبة الحادية عشرة تبعا للتسلسل الحسابى النسبى من زمن الرجلين إلى زمن ربيعة ومضر.

هل هو خطاب ترويحى من هذا الراوى الذى عبث بقيمة الزمن أم لجأ قصدا إلى توظيف هذه الشخصية على أن المهلهل له ذكر جميل. ونسب كريم.. فى العرب؟ لعلنا نجد تفسيرا لهذه الغرابة لو ربطنا هذه الشخصية بالشعر. فهو أول من قصد القصائد وذكر الوقائع. وقاد حربا ضروسا دامت أربعين عاما بين بكر وتغلب بشأن قتل بكر لأخيه كليب. ولأنه خال أمير الشعراء امرىء القيس. حتى إن الفرزدق قال: "ومهلهل الشعراء ذاك الأول". ولأنه جد عمرو بن كلثوم الفارس الشاعر الذى قتل الملك الطاغية عمرو بن هند فى مجلسه وقصره. ولأن العرب كانت تقول فى أخيه القتيل: "أعز من كليب وائل". .. و .. و .. و

بالتملى فى هذه الخطابات الفانتستيكية الجاهزة التى لم يرهق الراوى نفسه كثيرا فى خلقها. يميل بنا الاعتقاد إلى أن الراوى كان له قصد ملحمى وأسطورى من توظيف هذه الشخصية المرتبطة أساسا بالتطور الفكرى العربى الذى كان يمر عبر اللغة أى الشعر. حتى إن أفانسييف يقول: "ولكى نبين كيف كان إبداع الأساطير أمرا ضروريا وطبيعيا لابد أن نرجع إلى تاريخ اللغة"[١٢]. بل من الغريب جدا أن نجد إحدى نظريات هذا الفولكلورى الروسى الكبير تتناسب وموقف هذا الراوى من توظيفه للمهلهل إذ يقول: " إن دراسة مراحل تطور اللغات فى الآثار الأدبية المتبقية قد أدت بالفلولوجيين إلى القول بأن الكمال المادى فى لغة ما يتناسب عكسيا مع مراحلها التاريخية. وكلما كانت الفترة التى تدرس موغلة فى القدم كانت مادتها وأشكالها أكثر غنى. وكان نسقها أكثر تنظيما. وكلما تقدمت نحو المراحل المتأخرة يزداد الإحساس بالتشتت والتشوه اللذين يصيبان الحديث الإنسانى فى تطوره"[١٣]. حتى أن كان هذا الفولكلورى قد تورط فى نظرية ماكس موللر بشأن تخلق اللغة أو تكون الأساطير التى ترجع أصلا إلى مرض اللغة بعدما تصبح المعانى الأولية للحديث القديم غامضة ومبهمة.

أما بسلاييف الذى يرجع أصل الشعر مباشرة إلى تطور اللغة نفسها فيقول: "فى المراحل الأولى من وجود شعر الملحمة كان الناس يحتفظون بكل الأسس الأخلاقية لقوميتهم فى اللغة والأساطير اللتين كانتا مرتبطتين أشد الارتباط بالشعر والقانون وقواعد السلوك والعادات الاجتماعية. ولا يذكر الناس أنهم قد اخترعوا يوما أساطيرهم أو لغتهم أو قوانينهم أو عاداتهم واحتفالاتهم. فقد دخلت كل هذه الأسس فى صلب وجودهم الأخلاقى باعتبارها هى الحياة عينها التى عاشوها خلال القرون الطويلة فيما قبل التاريخ باعتبارها الماضى الذى يقوم عليه نظام الأشياء فى الحاضر وتطور حياتهم فى المستقبل"[١٤].

إن راوينا الذى كان مؤمنا بنسخ حاضره من بعض ماضيه.المؤسس على تقاليد ثقافية وصفات أخلاقية كان واعياً فى نهاية الملحمة الهلالية قبل بدايتها بأنها ستكون إبداعا مزيجا بين شعر ونثر. وكلما كان الموقف دراميا أو ملحميا إلا عمد الرواة على تعددهم إلى الخطاب الشعرى مثلما فعل المهلهل تماما فى وقائعه التى ذكرها بعد مقتل أخيه.

وهناك أمر آخر قد يكون عنصرا ثانويا. ويتعلق بما فسره النقاد العرب القدماء لاسم مهلهل. سمى كذلك لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه(١٥) أو خفته. والرواة الشعراء فى الملحمة الهلالية ينحون هذا النحو فى أشعارهم بصرف النظر عن فنية أو لا فنية الشعر الشعبى هنا. ولكن وصفا آخر للأصمعى لشعر المهلهل بأنه كان يهلهله أى يرققه ولا يحكمه(١٦). يتناسب من حيث الصنعة للشعر الشعبى. خاصة أن كلا الفنين روى شفاهيا.

ولعل هناك شيئا آخر قد يكون أغرى الراوى بإقحام هذه الشخصية هو أنها من حيث الوحدات الصوتية تنسجم مع "هلال" فكلا الاسمين مشتق من جذر واحد (هل).

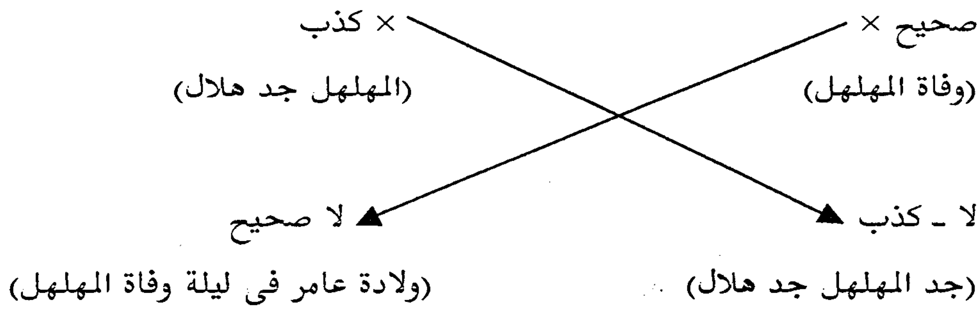
وعليه. فليس اختيار الراوى (رقم واحد) لاسم هلال أبا لأول بطل هلالى (المنذر) إلا رمزا لما يدل عليه هذا الاسم فى بنيته التحتية من خلال بنيته الفوقية. فهلال السماء معروف كأنما الراوى يحب أن يُرى بنو هلال أينما اتجهوا مشرقا أو مغربا. تماشيا مع القيم العربية البدائية اللامركزية. فهى قيم لا تؤمن بنفوذ سلطة مركزية قوية إلا من خلال نفوذ فضائى متحرك يسخر بطلا خياليا أو يصبغ عليه مقاربات تجمع بين الحقيقة والخيال كشخصية هلال هنا. وليس من أجل التسلية والسمر والبلادة بغية جلسات ليلية كما فى الخرافات الروسية العجيبة على لسان ناس وحيوانات. ولا كالميثولوجيات اليونانية التى غالبا ما تنزل أساطيرها من السماء إلى الأرض. ولا حتى كبعض القصص الشعبية العربية الأخرى كقصة ألف ليلة وليلة. فقصتنا من خلال هلالها المرئى فى كل سماء أنها لا تريد أن تتقوقع فى حيز مكانى معين خالد دون آخر إلا بقدر ما تقدر له من حيز زمانى. فالفضاءات فى قصتنا لها أعمار محددة لا تستقدم ولا تستأخر. لكن كلما استشعر الفضاء فيها بحتمية الفناء أو العجز أمام ظروف خارجية طارئة سواء كان مصدرها الطبيعة التى لا تقهر أو من سلطة أو مجتمع. ولا عجب فى هذا وقد رأينا أول حبكة تكون نتيجة خلاف بين سلطة الأب وصراع الابن. فيتحول الابن المنذر إلى فضاء آخر. وحين زوحم فيه اتجه وجهة نائية ليوسع الفضاء على نفسه وعلى أتباع مجتمعه القبلى وليتحرر من سلطة الأب التقليدية المركزة وزعامته شبه الصوفية المقدسة.

ومن علامات "هلال" أيضا أنه السنان الذى لـه شعبتان. كان العرب يعتمدونه سلاحا فعالا لاصطياد الوحش. أو هو ضرب من الحيات التى تدب فى كل موقع من الأرض" .. فهذه العلامات تدلنا سيميوطيقيا على أن الراوى (رقم واحد) فى التوظيف كان واعيا بالمجال السيميائى الطبيعى. فهو عمل على أن يؤسس من البنية السطحية لهذه المشتقات انعكاسا مباشرا لما تعنيه على مستوى البنية العميقة. وكانت هذه إحدى عادات العرب تسمية ولدانهم بأسماء ذات علامات سيميوطيقية مستوحشة. لأنهم يسمونهم لأعدائهم. خلافا لعبيدهم الذين يكنونهم لأنفسهم.

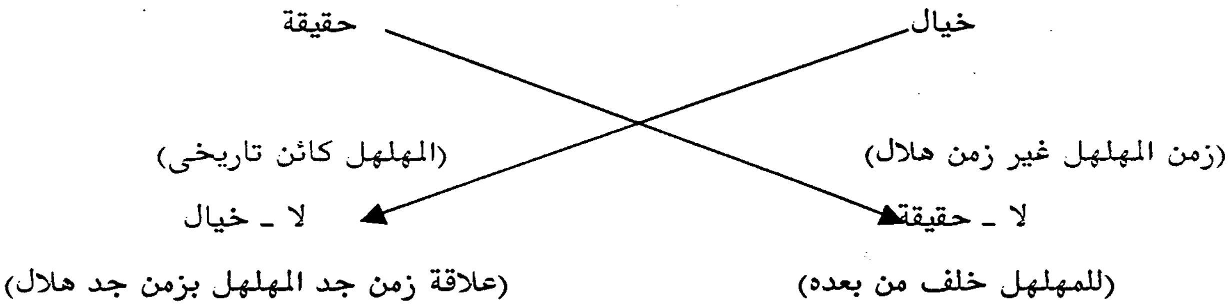
وبالرجوع مرة أخرى إلى الوظيفة الرمزية المقابلة التى شحنت بها هذه العلامة (هلال) فإنها تعنى كذلك الماء القليل فى أسفل الركى أو الغديره أو هى تفيد الرحى إذا انكسر بعضها(١٧). ونجد أنفسنا أمام خطاب من الفاقة والمجاعة والحرمان. باعتبار المجاعة والظمأ يشكلان خطرين يهددان استمرار النوع البشرى. فالمجاعة إحدى الصور الرهيبة التى لم تكن تباين مخيلة الذاكرة الإنسانية البدائية المجردة من اعتماد أى تموين خارجى. وإذا كان الخطاب الأول مطبوعا بالحماس والخيال. ولا مركزية الزمان والمكان. فإن الخطاب الثانى أبعد وأعمق من الأول. لأنه خطاب سيميائى يأبى أن يتعرف عالمه المثل فى موضوع (هلال) اللغوى فى حد ذاته بوصفه علامة لغوية عارضة. بل يريد أن يحددها ويتعرف عليها فى علاقتها بالعلامات الأخرى التى

تختلف وتتعارض معه فيه، وهذا ما حاولنا أن نصل إليه فى تحليل علامة "هلال" فى الخطاب الثانى. حيث لم نعمد إلى تحليلها مدلوليا وحسب. ولكننا أردنا أن نحلل العلاقة الغائبة المفترضة فى علاقة الدال بالمدلول لهذه العلامة التى نستوحى منها شكلية خطابنا فى مستوييه: المادى والمعنوى.

ويمكن إجمال علاقة الدوال بالمدلولات التى تربط هلالا بالمهلهل من حيث القرابة بالشكل التالى:



ونصوغ شكلا آخر لهذه العلاقة من حيث الزمن بينهما:



ومن الشكلين السابقين المتعارضين يمكن استنتاج ما يلى:

الجدول : ١

وفاة المهلهل	صحيح	+	علاقة الدال بالمدلول
ولادة عامر فى ليلة وفاة المهلهل	لا ـ صحيح	-	"""
المهلهل جد هلال	كذب	-	"""
نزار جد هلال والمهلهل	لا ـ كذب	+	"""

الجدول : ٢

علاقة المهلهل بهلال	خيال	-	علاقة الدال بالمدلول
علاقة جد المهلهل بجد هلال	لا ـ خيال	+	"""
المهلهل كائن تاريخى	حقيقة	+	"""
للمهلهل خلف	لا ـ حقيقة	-	"""

والعلاقة السيمائية التى نستخرجها من هنا بفضل هذه التعارضات قد تنطلق إيجابية عبر عنصرين سلبيين لتنتهي إيجابية كما فى الجدول الأول أو تتحرك سلبية مرورا بعنصرين إيجابيين لتؤول إلى عنصر سلبى كما فى الجدول الثانى .

إن التوازن البنيوى للظاهرة الدلالية حتى ولو كانت محتملة مسبقا فى فن من الفنون. هو الذى يشكل بنية العلاقة الماثلة بين الدال والمدلول فيها. فالعلاقة الجامعة بين هلال والمهلهل فى متننا لا تظهر من سطح الدوال ولا من دراسة مدلولا تها. لكن من خلال العلاقة المتقاطعة بينهما كأنما هى ظاهرة فيزيائية أكثر منها متنا مكونا من وحدات دالة بسيطة. حتى وإن كنا. لانرتاح لهذه العلامات الرياضية. لأنه لا مانع من عكسها إذا لم تنظر إليها نظرة تاريخية.

تحليل البنى التكوينية للمقطع (ب): (١-١٤)

زيادة عن الخاصية اللسانية التي تتميز بها الوحدات الدالة لهذا المقطع كسابقاتها في المقطع (أ) من حيث الحافز أو السببية، ومن حيث كون هذه الوحدات هنا تكتسي طابع متوالية مطردة من العتاصر. يقوم لاحقا على سابقها. فيتمسك السابق باللاحق. ويتداخلان ليكونا في الأخير مجموعا واحدا متماسكا هو البنية ذاتها لهذا المقطع وقراءتنا مثل قراءة المقطع السابق ومابقي من مقاطع تنحو نحوا عموديا لأن المعلومات السياقية (السانتغمية) "كما أشار إلى ذلك بارت. ليست كافية وحدها للإحاطة بالدلالة. نظرا لأن الدلالة لا توجد في نهاية المحكي. وإنما على امتداده"[١٨] ويقصد بارت أن المبنى الحكائي يتطور منذ البداية إلى النهاية مرورًا بالوسط. فالمبنى الحكائى في مقطعنا هذا مثلا ينطلق من زيارة هلال لمكة ومقابلته النبي. ويمر عبر شرود الجمل بفاطمة الزهراء. وينتهي بمكافأة وهذا على المستوى السطحي السردي أما على مستوى الرموز فالأمر مختلف طبعا.

ونحن لن نستغني في تحليل هذا المقطع من استلهام أي منهج يتلاءم منطقيا وعلميا. ولكننا نحاول ألا نذوب بإلزام الحذر والشفافية. فليفي شتراوس مثلا نراه ينتقد "مورفولوجية الخرافة" لفلاديميربروب الذي لايخرج عن إطار المدرسة الشكلانية الروسية. بأنها تعتمد على الشكل مع أن الشكل "يتعرف بمقابلته لمحتوى خارج عنه أما البنية فلا محتوى لها: إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع"[١٩]. واعتقاد شتراوس هذا الاعتقاد المهم في الدراسات النقدية والمعارفية بوجه عام جعله لم يأل جهدا فى الكشف عن الحكايات الخرافية بأنها علم بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة التى يعتقد أن تحليلها يتجاوز مسمياتها أو مضمونها[٢٠] غير أن هنري لوفيفر الذي يرى أن الأبنية محدودة بينما البنيوية تتجاوز كل الحدود. يتهم ليفي شتراوس "بأنه تجاهل النزعة الرمزية. والكليات الرمزية. والأنساق الرمزية المنظمة. مما أدى به إلى إهمال دور الخيال الفردي والثقافي وأهمية الصور الفنية"[٢١].

وأظن أن نظرية همسليف التقليدية اللسانية التي تفرق بين شكل المحتوى وماهيته من جهة. وبين شكل التعبير وماهيته من جهة أخرى تحسم نسبيا هذا النزاع. ثم إن مفهوم الشكل عند الروسيين "هو نعت متواضع عليه أكثر منه تسمية مضبوطة"[٢٢] على حد قول تودوروف فالشكل عندهم ليس كما انتقده شتراوس. ما دام يواكب عندهم "كل ملامح الأثر الأدبى. وكل أجزائه لكنه لا يوجد إلا كعلاقة بين العناصر وبعضها. أى عناصر مجموع الأثر الأدبى"[٢٣]. ولكن المبالغة الشكلانية يكمن ضعفها المنطقى وهى تعامل ماهيات المحتويات بماهيات الأشكال "أن الوظائف المتماثلة يمكن أن تتحقق بأشكال متباينة وأبنية مختلفة كما يمكن للشكل الواحد أن يشمل وظائف مختلفة"[٢٤].

والذى نراه أن الشكل لا يقابل فى كل مبنى حكائى بالضرورة محتواه المباشر. لأن القول بهذا الاتجاه يلغى اعتباطية اللغة الإنسانية فى حد ذاتها. ويزدرى بالقوة الخلاقة فى الإنسان سواء تعلق الأمر بالشكل ومحتواه فى عالمهما الغائب قبل تخلقهما أم فى عالمهما الحاضر بعد صياغتهما فى شكلهما النهائى. ونحن بوصفنا قراء لا يهمنا إلا ما كان حاضرا. لأن الغائب صار من قبلنا ملكا لمن أبدعه. ولكن يمكن أن نخرق هذا الحاضر لنصل به إلى الغائب لنتمكن من إعادة صياغته من جديد فى شكل إبداع تعارضى بعيد عن التقاليد التفسيرية الموروثة أو الرؤى

الإيديولوجية أو المثالية. وعليه فالشكل الواحد لسرد قصصى أو حكاية ما قد يصبح شكلين على الأقل بحيث يقابل شكل مستتر آخر بواسطة الرمز أو الاستعارة أو الاشتقاق.. من تداخلات ثقافية موروثة قد تحدث بصورة لا واعية لدى الراوى آنيا كأن يخول لنفسه الحق فى مقاربة ما هو متباعد أو مباعدة بين ما هو متقارب ليكون صورا جديدة من مقاربات قديمة غير مبال بقدسية المصادر المستلهمة، ومثل هذه البنى تصادف خاصة فى الميثولوجيات والسير الشعبية والفولكلور. أى فى الآداب الشفاهية بوجه خاص. ومن الشكل الثانى المتولد عن الأول توجد البنية الحقيقية أو المحتملة للمحتوى. وفى هذه الحالة يكون المحتوى الأول مزيفا يقصد به الراوى عن وعى أو لا وعى حسب درجته من الثقافة أو حسب خطاب مزعوم. إيهام السامع لأن الآداب الشفاهية لا تكسب غرابتها وفوارقها إلا لأنها تقول حقيقة من اللاحقيقة. وعلى هذا فالدارس لهذا الأثر ينبغى عليه ألا يبالغ كثيرا فى نشدان اللاحقيقة من الحقيقة. فهما خطان متوازيان كتوازى الخيالى باللاخيالى.

إن الراوى (رقم واحد) فى مقطعنا هذا، يريد أن يجعل منا مرسلين لهم مغفلين لما يذكر شرود الجمل بفاطمة الزهراء، فهو يشتق هذا الشكل الأسطورى المزيف فى درجته الأولى من شكل تاريخى ودينى معروف من عائشة فى حديث الإفك المشهور فى غزوة بنى المصطلق حتى برأتها سورة النور فى عشر آيات. ودعاء فاطمة المزعوم على بنى هلال بالبلاء ترمز به القصة إلى حقد عائشة على على بن أبى طالب، ذلك الحقد الذى بقى دفينا إلى ما بعد وفاة الرسول. حيث برزت ضده فى الحرب المعروفة بيوم الجمل. وقد يكون استعاره من هذا اليوم نفسه، لأن عائشة كانت تركب جملا. وبعد هدوء البركان، بركان حقدها الاجتماعى على الإمام على وهزيمة رجالها وعودتها إلى بيتها بالمدينة تسجد وتقول: "ما ازددت والله يا ابن أبى طالب إلا كرما، وودت أنى لم أخرج وإن أصابتنى كيت وكيت.."[٢٥].

إن الراوى هنا أكثر جرأة فى هذا المقطع مما سرد سلفا. لأنه مهما توغل فى عجائبيات الشكل الأول المزيف فى ذلك المقطع. فإنه ظل ملتزما بحدود الشرعية الخيالية حينا والرمز السيميوطيقى حينا آخر. فهو على الرغم من إرهاقه إيانا فى مطارداته ونحن نحاول أن نستنبط البنية العميقة التى حاول أن يوهمنا بها للأسباب المبينة آنفا. فإنه كان مع ذلك أقل تحديا مما سرده علينا فى المقطع (أ). وكأننا أمام راو ثان يختلف تمام الاختلاف عن نفسه. إذ لم يبال بالقيم التاريخية ولا حتى بالملامح الدينية. حيث راح يوظف الأسرة النبوية الشريفة كشكل ظاهرى لمحتوى داخلى أبعد مما يتصور القارىء فى أول قراءة له. ومن أجل هذا نبهنا فى المقطع السابق بأن قراءتنا ينبغى أن تعامل هذا الأثر من حيث المبدأ الاحتياطى بشكل متواز ومن الخارج.

ونحن لا نقصد بالشكل ما يعنيه لدى الشكلانيين. ولكننا نريد به هنا العلامة. لكن ليست تلك العلامة اللسانية فى مفهومها السوسورى أو حتى الهلمسلفى. ولكننا نعنى بها فى هذا المقطع كل علامة معارفية أو ثقافية أو اجتماعية.. تنبنى الواحدة منها فوق الأخرى أى بعكس المفهوم البنيوى المعتاد لدى المحللين، وهذا يقتضى أن ندرك اللامدرك العميق من الأشياء أو الظواهر قبل المدرك الفوقى الذى يسرده علينا الراوى بمزاجه. ومن الممكن أن نصوغ بنى العلامات حسب هذا الشكل الذى نتمنى أن يصلح أكثر مستقبلا:

البنى المدركة من المقطع (ب)	العلامة المشتق منها	عائشة تتخلف عن الركب فى إحدى غزوات الرسول، أو عائشة يقع بها الجمل فى معركة بعد ذلك فى ثورة ضد الإمام على
	العلامة المزيفة	فاطمة يشرد بها جملها بعد أن حولته ابتعادا عن موقع القتال
	العلامة المشتقة	تحويل راحلة فاطمة فى صورة عائشة رمز لندم هذه الأخيرة أمام الخليفة الرابع. وكرهها لتقاتل الأخوة المسلمين
	العلامة المزيفة	فاطمة بعد شرود جملها تدعو بالبلاء على الذى كان السبب

	العلامة المشتقة	دعاء فاطمة فى صورة دعاء عائشة الذى كان السبب فى الوقوع بينها وبين النبى فى حديث الإفك
		إلخ
	العلامة الحاضرة	ملحمة بنى هلال كما هى فى عالمها الداخلى
	العلامة الغائبة	ملحمة بنى هلال فى وقائعها الخام الخارجية

أما الوحدات اللسانية الدالة، علاوة على خاصيتها المسبوكة فى بعضها البعض، فإنها تتميز بما يمكن أن يسمى بالتركيب المزجى بين هذه الوحدات. ففى التركيبين (١ ، ٢) نجد التركيب المزجى بينهما هو تشرف هلال بمقابلة النبى فى الفعل (تشرف)، وبين التراكيب (٦، ٧، ٨) نجد التركيب المزجى هو هول القتال،..إلخ.

وتمثل الوحدات اللسانية هنا أيضا تطور النواة الملحمية. فهلال كبر وصار بطلا وزعيما. ولكن هذه البطولة أو الزعامة ينبغى أن تكون مباركة روحيا أو دينيا. والحوافز فى هذا المقطع تدعى قيام شخصية بوظيفة فعل ليعقبها مباشرة مكافأة جزاء ما أنجزت:

١- زيارة هلال لمكة والطواف بالكعبة نتج عنها الاجتماع بالنبى المختار. فكان ثم جزاءان: جزاء روحى يتمثل فى هذه المقابلة. وجزاء مادى أن منحه أرضا فى وادى العباس. أما رد فعل البطل فقد كان بدوره إيجابيا حيث عاونه على أعدائه بالعساكر. كأن هناك عقدا مبرما سلفا فى الحدث قبل أن يحدث.

ب - سبب هول القتال ومصارعة الأبطال أن تحول فاطمة الزهراء راحلتها نأيا عن موقع المعركة فشرد بها جملها. وكان رد فعلها سلبيا بدعوى أن الراوى يجعلها تدعو عليهم بالبلاء والشتات.

ج - ويكون جزاء البطل هلال أن يلتمس النبى من فاطمة أن تدعو لبنى هلال بالنصر. لأنهم قوم أخيار وأصحاب النبى وأنصاره. فنفذت فيهم دعوتها بالتشتيت لكنه تشتيت يدل على الترحال والتنقل يعقبهما فى كل مرة نصر فى كل مكان .

بنية الخطاب فى المقطع (ب):

ما من شك فى أن خطاب المقطع (ب) خطاب دينى مقدس. فهذا يقابل النبى. وها هوذا النبى يقطعهم (بنى هلال) أرضا بوادى العباس ثم يلتمس من فاطمة أن تدعو لهم بالنصر. وأن.. وأن.. هذا الخطاب نوع من الخرافات العجيبة أو الأسطورية. وإذا كانت الخرافات العجيبة الخالصة تقوم أساسا على عدة مقولات منها السحر. فإن ما يعوض السحر فى هذا الخطاب هو البركة الصوفية التى نالها البطل نتيجة لتلك المساعدة أو الهبة الروحية من النبى وبنته، فضلا عن الشرعية الرمزية التى ترمز بها قطعة وادى العباس لشرعية باقى الأراضى الشاسعة التى استحوذ عليها بنو هلال. كما أن دعوة فاطمة خطاب جذرى ترمز به القصة إلى صلة الهلاليين بشكل أو بآخر بالنبى، هذه الصلة التى تبقى متصلة فى أصلابها من بنات النبى.

إن البطل هو جد بنى هلال، والقوة المادية مهما كانت مثل كثرة العدة والعدد أو القوة المعنوية مثل الفروسية والشجاعة وصفات يتميز بها البطل عن سائر أفراد المجتمع البدائى أو القبلى، ليست وحدها كافية إذا لم تبارك بتقديس مثل النسب الشريف كالنسبة إلى شجرة النبوة. حتى تضفى عليه ميزة شعائرية غالبا ما تتخذ طريقة للذكر والعمل، وأن تصير ممتلكاته محرمة.. وبعد وفاته يغدو مثواه مزارا مباركا تذبح له القرابين. ويتمسح بتابوته والإدهان بتراب قبره ليشفى المريض، ويطرد الجان الذى يسكن الإنسان.. أى تقديس البطل لا يقتصر على حياته، بل يستمر كذلك إلى ما بعد مماته على الرغم من وراثة هذه البطولة من خلف بعده.

من غير شك أن الراوى حين مزج الوعى باللاوعى كان يعى ما يقول. حيث استغل قرابة بنى هلال من النبى وبعض الصحابة الآخرين. فاتخذ هذه القرابة مطية يركبها خياله للآفاق لينسج منها أساطير معتبرة. لأن زينب بنت خزيمة وميمونة بنت الحارث. وهما هلاليتان. كلتاهما زوج للرسول[٢٦]. وأن لبابة الكبرى أم خالد بن الوليد، ولبابة الصغرى أم عبد الله ابن العباس. وكذلك صفية بنت حزن عمة أم المؤمنين ميمونة. وأم أبى سفيان بن حرب هلالية.. هذه الرموز التى حولها الراوى إلى طقوس دينية معتبرة لتمجيد البطل. ولكن غالبا ما تكون منطلقا واقعيا لتتحول من تاريخها ومغزاها إلى هياكل أسطورية يتكفل بتأليفها شفاهيا رواة سائحون أو مستقرون. بحيث يفصلون أحداثها عن المجتمع ليحلقوا بها بعيدا عن فضائها الأصلى المثل غالبا للواقع الذى انطلقت منه. فهم يتحدثون عن صورة البطل بكل ما أوتوا من خوارق. وعن الناس معزولين عن طبائعهم الاجتماعية المحدودة. أمام حتميتها القاهرة.

وخطاب هذا المقطع على الرغم أنه هو مغمور بالسحات الدينية والصوفية فى شكل فانتستيكى من العزة والفخر والأبعاد المثالية ذات القبسات النبوية. فإنه لا ينعدم من ملامح سياسية بدائية ترفض الخضوع السلطوى ولو لخير البشر. لأن ثقافة المجتمع العربى القبلى كانت تخلو من أية سلطة ثقافية. وأن الخضوع القبلى فى أوائل الإسلام وخاصة أيام عهد النبى. كان خضوعا دينيا وروحيا، ولم يكن خنوعا سلطويا سياسيا. لأن المجتمع القبلى العربى كان ينظر إلى هذا الخضوع، خنوعا نابعا من التسلط ينتج عن أمر من أعلى إلى ؟؟. فقد كانوا ينظرون إليه بمنظور استبدادى. فالسلطة السياسية التى كان معترفا بها هى السلطة المعنوية النابعة جماعيًا من القبيلة لأحد شيوخها. وهى ذات حيز فضائى ضيق لا تعدو حدود القبيلة.

فهلال على الرغم من تشرفه بمقابلة النبى وكونه فى الرواية حليفا له وأن بركة النبوة منحت له. إلا أن الراوى يستشعرنا بالضيق الفضائى لدى البطل هلال. مما جعل النبى يقطعه أرضا. ويطلب من بنته أن تدعو لهم بالتشتيت أى بالتوسيع فى أحياز فضائية كلما غص بهم الفضاء الواحد. وهذا ما يلاحظ طوال ملحمة بنى هلال بدءا من المنذر الذى يضيق من أبيه هلال إلى المنذر نفسه الذى يضيق ذرعا بالأميرة هذبا وابنها جبير.. فهذا الشعور بالضيق الفضائى المتسلسل كان يولد فى نفس البطل المطارد دائما الشعور بالبحث عن جمال فضاء آخر خال من المنافسة السياسية وغير قابل لأى خضوع سلطوى أو سياسى من أى نوع كان.

أما رأى الانثروبولوجيين إزاء المجتمعات البدائية فهم فريقان: "فريق يرى أن خلوها من علاقة الأمر والطاعة دليل على خلوها من السلطة. وعلى أنها لم تبلغ من التنظيم درجته السياسية. أما الفريق الثانى فيبصر شبح السياسة حيثما التفت وينقب عنها فى كل اتجاه.. فيكسب كل ما شاهده مدلولا سياسيا.. والمجتمعات البدائية عند الفريقين فى رأى كلاستر "ليست مجتمعات حقيقية، لأنها ليست مجتمعات سياسية"[٢٧].

وفى أبعد الحالات أن الخطاب السياسى فى هذا المقطع ليس أكثر من خطاب سياسى رادع. ولا يشكل أى نموذج لخطاب سلطوى مفروض بهيمنة تتبعه طاعة.

أما المقطع (ج) والمتكون من أربعة تراكيب سانتجمية فهو خطاب سردى إخراجى للمقطعين السابقين. فالتركيب الأول خطاب استطراد (ثم) فضائى (رحل إلى..) لينتهى إلى خطاب استقرارى (عسكر). والتركيب الثانى يمثل وحدة لسانية دالة. لكنها ليست مكتفية بذاتها (ولما سمعت به..) (تواردت إليه..). وحتى التركيب الثالث مرتبط بالوحدة الدالة الأولى (فكثرت عنده..) وكذا الرابع (وكان له..) .. بمعنى أن الوحدة الدالة الأولى التى يمكن القول من حيث بنيتها الكلية فى جميع تداعياتها السابقة والمتشكلة بآنيتها. بأنها مكتفية بذاتها تولد عنها ثلاث وحدات. وليست لها وظيفة إلا وظيفة واحدة (المنذر يخلف هلالا)..

وهذا المقطع لا يخلو من طاعة رمزية خارجية ناتجة من رضى النبى عن هلال. وإلا لما تواردت إليه العربان من جميع الجهات. ولما كثر عنده الأصحاب والأنصار. وظلت هذه البركة

الصوفية تلاحقه في خلفه من بعده. حيث نتج عنها ظهور ولد ليس ككل الأولاد. إنه فاضل. فارس. بطل في شدة البأس.. وأن دالة الصوتي دال رهيب. فهو مؤلف من اسم الفاعل للعمل (أنذر). أي هو إنذار مستمر للأعداء المتربصين. وقوة معنوية للأنصار المتواردين.

وهكذا. كما انطلق هذا الخطاب من مجهول تاريخي وزمني سرمدي لينتهي بخطاب معلوم (في مستوى الملحمة على الأقل) أبدي. لكنه خطاب بداية. تكفل به الراوي (رقم واحد). وليس خطاب كل الرواة الباقين في قصة جابر وجبير. فضلا عن كل القصص التي تكون ملحمة أو سيرة بني هلال.

الهوامش :

(١) راجع سيميائية النص الأدبي. وخاصة المقدمة (ص: ٣ ـ ٢١).
(٢) مدخل إلى اللسانيات ص : ٨٣.
(٣) عصر البنيوية ص : ٣٥.
(٤) السابق ص : ٧٩.
(٥) سيميائية النص الأدبي ص : ١٤ وما بعدها.
(٦) جمهرة أنساب العرب ص : ٣٠٥.
(٧) السابق ص : ٢٧٤.
(٨) السابق ص : ٣٠٢.
(٩) السابق ص : ٣٠٣.
(١٠) الموشح: ص : ١٠٦.
(١١) جمهرة أنساب العرب ص : ٢٧٥.
(١٢) الفولكلور قضاياه وتاريخه ص : ٨٥.
(١٣) السابق ص : ٨٥.
(١٤) السابق ص : ٨١.
(١٥) طبقات فحول الشعراء (السفر الأول ص : ٣٩).
(١٦) الاشتقاق ص : ٣٣٨.
(١٧) السابق ص : ٦٠.
(١٨) مورفولوجية الخرافي ص : ١٠ (من المقدمة).
(١٩) السابق ص : ٩ (من المقدمة).
(٢٠) عصر البنيوية ص : ٣١.
(٢١) السابق ص : ٨١.
(٢٢) مورفولوجية الخرافي ص : ٩ (من المقدمة).
(٢٣) السابق ص : ٩ (من المقدمة).
(٢٤) البنيوية ص : ٨١.
(٢٥) مروج الذهب ص : ٣٧٠ (الجزء الثاني).
(٢٦) جمهرة أنساب العرب ص : ٢٧٤.
(٢٧) عيون المقالات ص : ٥٣ (عدد : ٦ ـ ٧ / ١٩٨٧).

المراجع :

(١) مورفولوجية الخرافة: فلاديميربروب. ترجمة : د. إبراهيم الخطيب ط:١ ١٩٨٦ مطبعة النجاح الجديدة (الدار البيضاء).
(٢) الموشح المرزباني. تحقيق: علي محمد البجاوي. ط١٩٦٥. دار نهضة مصر.
(٣) مروج الذهب : المسعودي. ط:١/ ١٩٦٥. دار الأندلس (بيروت).
(٤) طبقات الشعراء: محمد بن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر. مطبعة المدني (القاهرة).
(٥) الفولكلور: قضاياه وتاريخه: يوري سوكولوف. ترجمة: حلمي شعراوي وعبد الحميد يونس. ط: ١٩٧١ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة).

(٦) سيميائية النص الأدبى. أنور المرتجى. ط: ١٩٨٧ أفريقيا الشرق (المغرب).
(٧) مدخل إلى اللسانيات: رونالد ايلواز. ترجمة: د. بدر الدين القاسم ط: ١٩٨٠ (مطبعة جامعة دمشق).
(٨) عصر البنيوية: اديث كيرزويل. ترجمة: جابر عصفور. ط:١٩٨٦/٢ عيون (الدار البيضاء).
(٩) الاشتقاق: ابن دريد. تحقيق: عبد السلام هارون. ط: ٥٨. الخانجى القاهرة.
(١٠) جمهرة أنساب العرب: ابن حزم الأندلسى تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط: ١٩٦٢ دار المعارف بمصر.
(١١) المقالات: عدد: ٦ - ٧/ ١٩٨٧ (مجلة مغربية تصدر عن "عيون").
(١٢) سيرة بنى هلال. ط: ١٩٨٨. تقديم وتحليل: الدكتورة روزلين ليلى قريش مطبعة (موفم للنشر) الجزائر (أعنى هنا طبعة الجزء الأول) أما الجزء الثانى فهى كذلك: ١٩٨٨ بينما طبعه (التغريبة) فيحمل توقيع سنة: ١٩٨٩.

الشعرية المسرحية المعاصرة:
حول سياسات ما بعد الحداثة فى العرض المسرحى

علاء عبد الهادي

١- التجريب المسرحى:

١-١: حول التجريب:

لم يكن التجريب اتجاهاً تزيينيا أو ميلاً شكلياً أو ثانوياً بل ارتبط-دائماً- بمفهوم طليعة ما .. وحركتها. لذا تبنته جماعات فنية صغيرة. واحتضنته مُهودٌ هامشية. نما فيها مبتعدا عن سلطة الفن الرسمى المكرس، ومؤسساتها القائمة .. وقد ظل مصطلح الطليعة "Avant- garde" الفرنسى - بل الباريسى النشأة يُستخدم نقدياً عند الإشارة إلى أية حركة فنية جديدة. وحين تتراكم الخبرة فى مسير حركة فنية ما، يبدأ - تدريجيا- إرساء القواعد وتثبيت مستهدفات واضحة تقوم -تلقائيا- بتحديد الحركة .. ووضع أطر جمالية لها، ويعنى ذلك أن بداية تحول هذه الحركة إلى رصيدٍ من أرصدة الأدب المكرس، وبدء خروجها من الهامش فضلاً عن تقبل ذوق المجتمع الجمالى فى عمومه لها. بات وشيكا .. وأن استيعابها قد بدأ من قبل المؤسستين الأكاديمية والأدبية - حينئذٍ- يبدأ التراكم .. يحوط المدرسة الجديدة ويحميها ولكنه فى الوقت ذاته يمنعها من النقد والنقض. يقنعها بالرضا .. يعلمها الإخلاص ويسلبها رغبتها فى المغامرة .. ربما كانت الحركة الوحيدة الصحيحة فى هذه اللعبة .. هى عدم التوقف. ورفض النظرية .. الأمر الذى استوعبته حركة المسرح المعاصر. وطليعته الجديدة. فى تمسكها بالاستمرار بصفته موقفاً من السكون وحركة دائمة ضد تنظيرات الحداثة وطليعتها[1].

لا يقدم التجريب إجابات بقدر ما يطرح أسئلة. من هنا جاءت الأهمية البالغة لوعى من يتصدى للتجريب بواقعه، فمن العبث الخروج إلى أية خبرة مسرحية جديدة. دون امتلاك خبرة مسرحية سابقة أولاً، ثم إدراكها معرفياً وجمالياً ثانياً. لذا جاءت رؤيتنا للتجريب باعتباره محاولة انقطاع عن مساحة وعى جمالى سائد والدخول إلى ممكن جمالى جديد، يقع فى مدى يحتفى بما هو خارج الخبرة الجمالية أو المعرفية السابقة. تعين حركة التجريب فى كسر قيد القانون الجمالى لصالح جماليات ثانوية تتطور تدريجيا ـ فى حال نجاحها- ليتم ترسيخها من جديد - كما حدث مع مسرح العبث الفرنسى مثلا الذى أضحى الآن جزءاً من البرنامج العام للمسرح الفرنسي- لتقوم الثورة عليها من طليعة جديدة تبحث عن ممكنها النقدى الخاص. وهكذا دواليك. هنا تختبئ لحظة التجريب العدمية. لحظة موته وميلاده فى الآن ذاته[2]. الأمر الذى يوضح أهمية الزمن الحاسمة فى توصيف مصطلح التجريب وتحديد نسبيته. ويؤكد الكفاءة النظرية التى يمكن أن نحصل عليها.. عند التعامل النقدى مع مفهوم التجريب عبر ربطه بتاريخيته .. "بزمكانه الخاص".. لذا كان من الصعب أن نغض الطرف عن مساحة التشابه الواسعة بين عروض الفرق التجريبية الغربية الحديثة وخطابها النقدى فى ضوء تشابه هذه المجتمعات، والتقارب الشديد بين المصادر المعرفية والجمالية والثقافية التى أثرت فى تشكيل أفقها الجمالى العام.

تختلف جماليات الشعرية المسرحية المعاصرة باختلاف البلدان التى نشأت فيها. مع ما يشى به هذا الشرط التاريخى من ضرورة تفرض على الحركات الفنية الجديدة .. استيعاب جزء من الوعى الاجتماعى القار-فى بلدانها- بمستوياته المتشابكة وذلك قبل تحطيمه أو الثورة عليه. لهذا السبب تكمن أهمية التجريب فى لحظته الآنية، وفى مكانه المحلى،ويعلو أثره حين يتوجه نحو جمهوره الخاص .. هكذا يقوم التجريب بخلق احتجاجه الجمالى الخاص وأفكاره الفلسفية التى ينطلق منها كل عرض والتى ترتبط - حتماً بزمنه- وتشتبك مع البيئة الثقافية والأدبية والفنية التى تعبر عن واقعه. وتاريخه الأدبي، وأنماط إنتاج مجتمعه الاقتصادية ..!

يرتبط التجريب فى المسرح بمفهوم كلي يشمل العمل المسرحى فى بعديه: الموضوع، وشكل تحققه المسرحى، التجريب رؤية، وتغيير فى العمق، لذا لا يمكن اختصاره -من زاوية المفهوم- إلى تقنيات، إنه يتكئ على وعى جمالى مفارق يرتبط بدوره بوعى جمالى سائد وفى مجتمع بعينه، وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التى لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى .. هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهى معه، مبتدءاً بخلق ما يعينه على طرحه الجمالى الخاص والمشبع بتربته وأصالته وفنون فرجته ومشكلاته الخاصة ..

تكمن أهمية التجريب فى خصوصية طرحه، ونضاله من أجل اكتساب حقه فى الاحتجاج على الوعى الجمالى السائد وما يتضمنه هذا من جدل يقوم على نقض الوعى الاجتماعى بعد استيعابه فى مستوياته المتشابكة .. سياسية، اجتماعية، اقتصادية، دينية، ثقافية وفنية . مثلما تكمن أهميته فى لحظته الآنية، وما يطرحه منها أو يطرحه عليها! "هنا والآن" بالتحديد، هكذا تعرف الحركات الفنية الحديثة من أين تبدأ غالباً- لكنها يقيناً لا تدرى إلى أين تنتهى وما قد يؤول إليه سياقها الكلي.وبالرغم من مخالفة حركات التجريب للسائد من اتجاهات جمالية وأفكار فإن ذلك هو الذى يضفى عليها بالذات بعدها الاجتماعى .. يجاهد التجريب المسرحى من أجل الخروج من إسار الإيديولوجيا وفى هذه المحاولة العنيفة بالذات .. قد تقع حركة طليعته بخاصة فى العمل المسرحى لطبيعة التلقى فيه - فى إسار الإيديولوجيا التى تقاومها، بل تقوم من حيث لا تريد بتصحيح وعى هذه الإيديولوجيا بذاتها، وربما تطويرها، وذلك إن كتب لها النجاح من المنظور التاريخى، وإلا انتهت وغلبها النسيان، أو طوتها صفحات قليلة فى كتاب منصف فى تاريخ المسرح ..! [٣]

تتكشف أهمية الجانب القومى فى التجريب، الجانب الذى يشف عن أزماته الخاصة والمرتبطة بزمن "طليعة ما" وبيئتها الثقافية .. حين يكون خلقها النقدى مفارقاً وطبيعياً ينمو من تربته الأصلية، وليس مسخاً، أو محض إضافة أو تزيين .. تَشَكّلَ من تقنية من هنا، وحيلة من هناك .. هكذا يرفض التجريب النقل، ويأبى إلا أن يمارس المخالفة والإبداع. الطليعة الجديدة حركة لها منطقها المتشابك بل المتعارض فى داخله، حركة تتخلق حولها الأفكار وتتقاطع فيها الاتجاهات، الأمر الذى يجعلها مرتبطة بشدة بنزعة اجتماعية الطابع ولا أغالى إن قلتُ إن التجريب فى أساس حراكه الجمالى قومى .. !!

يقوم التقسيم التالى على أسس منطقية .. بحيث يحكم كل اتجاه فيه محورٌ محدد، وفكرة فنية مسيطرة، كما يستند -أيضاً- إلى واقع مسرحى معاصر[٤] وقد فضلنا القيام بالرصد والتنظير، دون ذكر عروض بعينها، أو الدخول فى تحليلات لعروض .. لضيق المساحة من جهة، ولطبيعة البحث الذى يقوم على أساس تنظيرى من جهة أخرى، فضلاً عن أننا نعتقد فى سهولة تسكين عروض مختلفة من واقع ثقافة كل منا المسرحية على هذه الاتجاهات .. أبرز العروض -الممثلة لهذه الاتجاهات- وأكثرها ذيوعاً، نجدها فى بعض أعمال بيتر بروك، وأوجينو باربا، وريتشارد ششنر، وجوزيف شايكين و مرديث مونك، ومسرحيين آخرين، أحدث عهداً، وأقل شهرة وإنتاجاً، مثل أنابل آردن وسيمون ماكبرنى فى "Thtre de Complicit" وغيرها من فرق محترفة وغير محترفة.ويجمع هذه الاتجاهات - بشكل عام- استخدامها الكثيف للمفارقة "Irony" والمحاكاة الساخرة "Parody"، ونزعة التنافر "Grotešque" والمعارضة "Pastiche"، وتوظيفها لاستخدام الزمن بشكل رأسي، غير خطى .. يجافى التراكم السياقي، مع جمع العرض الواحد لأكثر من اتجاه. ونشير هنا إلى ترحيب الاتجاهات المسرحية المعاصرة -على مستوى الموضوع- بالتعامل مع تيارات حديثة فى الكتابة .. مثل الجروتسكية الحديثة "New- Grotesque"[٥]، والكتابات والتجارب النسوية المعاصرة "Gender"[٦]، والدراما ما-بعد الكولونيالية "Post-Colonial"[٧] وغيرها، وهو مبحث يخرج عن اهتمام هذه الورقة .. حيث ينصب اهتمامنا -فى الأساس- على شعرية العرض المعاصر وأهم اتجاهاته.

١-٢: حول اتجاهات حركة الطليعة المسرحية المعاصرة:

الاتجـاه الأول: يهـيمن عـلى هـذا الاتجـاه -منذ المبتدأ- نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، متراجعـا عـن قوانـين الـنقاء والوحـدة. ومعـتمداً -فـى الآن ذاتـه- عـلى المفهـوم ما بعد الحداثى للعـرض، باعتباره كتلة فنية واحدة. تتجاور فيها أساليب فنية متعددة ومختلفة. تدفع إلى علامة نصية كبرى تحتفى بالالتباس، دون الاهتمام بمبدأ نقاء النوع.

ويجمـع هـذا الاتجاه أساليب مختلفة لأنواع فنية أخرى وتأثيراتها، مثل المزج بين خشبة المسـرح وتقنـيات التكنولوجـيا الحديـثة والتصوير "سينما، فيديو، الحاسب الآلي، إلخ" فى إطار لوحـات تتـبادلها الشاشـة والخشـبة المسرحية، لتحدث مزاوجة بين تأثيرات باردة لها غوايتها، وبداهـة واقـع مسـرحى يـنهض مـنه سـياق الفعـل الدرامـى "الآن وهنا"، ويحتاج هذا التوجه إلى حساسـية خاصـة مـن المخـرج كـى يحقـق ملاءمة أسلوبية بين النص وأساليب عرضه، حيث يتم استخدامُ التداخل الأسلوبى ليمنحَ تعدداً دلالياً، ملقياً ظلا من الالتباس على يقينية المعنى قد يصلُ إلى النقـيض، بسـببِ العـرض الذى تتجاذبه أساليبُ أداء ذات انتماءات مختلفة، مع تجاور أكثر مـن نـوع فـَنـي" فقـد يجمـع العـرض الواحـد الـرقص، الفن التشكيلى الحي، السرد الحر، التمثيل الصامت، الإلقاء الشعري، السينما، الأكروبات واستخدام الأقنعة والعرائس والدمى، وغيرها".

سمحـت طـريقةُ مزج أكثر من نوع بعمل واحد .. بتغلغل أكثر من اتجاهٍ داخلَ بنيةِ الدلالةِ والـتأثير عـلى سـياق المعنى فى الرسالة المسرحية، فى ذاتِ الوقتِ التى خاتلتْ فيه ذوقَ المتلقي، الذى يبحث عن مُنْجَزٍ نصى متجانس .. واضحٍ ومحدد، اعتاد ذوقه الجمالى عليه.

نجـح هـذا الاتجاه فى خلق مكان للمتلقى داخل بنية النص .. بسبب ماأطلقتْهُ بنيةُ العمل مـن سـياقاتٍ عديـدةٍ متجاورة يمكن للمتلقى استيلادُها بسبب هذا التداخل بين أكثر من نوع فىَ العرض، الأمر الذى خلقَ إرغاماتِ تداول جديدة على القاريء، دافعاً إياه إلى القيام بدور جوهرى فـى إنـتاج الدلالة .. وتتميز هذه العروض بمحاولاتها إعادة اقتراح العناصر المسرحية وتعريفها من جديد.

يقوم هذا الاتجاه على إلغاء الحدود، والانتقال بينٍ عناصر مختلفة .. دون محاولة مزجها، أو إحـداث تجـانسٍ "هـارموني" مقصود بينها .. معارضاً فكرة الكمال الذاتى أو نقاء النوع وصفاء العمـل .. ومعتـبراً أن المسرح جزء من مجال فني، والفن جزء من حقل ثقافى أوسع .. فلا مناص مـن مخاتلـة التقسـيمات التقليدية، وإعلان العداء على مايفصل الفنان عن عمله .. وعلى كل ما يفصل بـين العمـل الفنـى والمتلقي، ويعـادى هـذا الاتجـاه المفاهيم النظرية الثابتة مثل: البلورة، الـنقاء، الـتعريف، الحـدود بين منتج العمل ومتلقيه .. إلخ، فقانونه الوحيد هو التشكيك فى كل القوانـين والاعـراف والقواعـد والأسس القائمة .. إنه باختصار اتجاه ضد كل الشرعيات المدعاة .. بما فيها شرعيته أيضاً .. !

ولايعـنى الخلـط بـين الأنواع أن هذا التوجه يهدف بناءَ فكرة موحدة أو أثر كلي، وإن كان مـن الصـعوبة بمكان منع ذلك من الحدوث جزئياً .. إلا أن تعمد التنسيق والتجانس "الهارموني" بين عناصر العرض المختلفة يتم مجافاته .. فالمهم تضخيم الإحساس بالتناقض ودفع عملية الصراع إلى أقصى حدٍ ممكنٍ .. عبر الاحتفاء بالتناقضِ الداخلي الخاص وإظهاره مما يخلف نسيجاً سردياً ممزقاً وسرداً مختلطاً .. لمعتقدات حققت قبولاً جماعياً حولتها اللغة إلى حقائق راسخة..

الاتجـاه الـثانى: اتجـاه تهيمن عليه بقوة تقاليدُ أداء مسرحية محلية، تبتعد هذه العروض عـن المفهـوم السـائد الذى يرى المسرح اختراعاً إغريقياً. تطرح هذه العروض بقوة سؤالاً مهماً حول نسـبية التجريـب، وإمكانـية انطلاقـه من شكول الفرجة الشعبية وتجليات أدائها. وقد يقوم على الإعـداد الدرامـى لنصوص محلية لم تخلق فى الأصل كى يتم تجسيدها على الخشبة المسرحية .. نصوص دينية وشعرية وروائية وغيرها، مع الاهتمام الخاص بأنماط الأداء الطقسى ..

حاول هذا الاتجاه -أيضاً- أن يعيد اقتراح عناصر المسرح. وأن يقومَ بتعريفها مستنداً إلى صيغ محلية تماماً، وغالباً ماتستخدم هذه العروض عناصر محلية لها سطوتها الدلالية على الوعي الجمعي. وتُحَمَّل بنزعة طقوسية في الأداء. وقد تتناول قصة تراثية أو أسطورية تهيمن عليها التقاليد الفنية المحلية. ويعرفها -غالبا- المتلقى العام.

وبالرغم من أن هناك من يعتبر تقديم الأعمال المحلية فى صورها الجنينية الأولى تجريباً فى حد ذاته. فإننا لا نعتبره كذلك إلا إذا خرج من الشكل الفني، والمعيار الجمالى للمتلقى العام وخبرته السابقة. ويحدث ذلك حين يمنح الإعداد والتجريب لهذه الصيغ المحلية خبرة فنية لها بعدها الجمالى الجديد من حيث شكل التقديم. وصياغة المضمون. مما يجعلها مختلفة عن الراسخ فى ذوق المتلقى العام.

تستثير هذه العروض خبرة مترسبة لدى المتلقى.على مستويات متعددة ومتشابكة "فنية، اجتماعية، وسياسية"، أى أن الإقناع الفنى يعمل بشكل يفترض المخرج وجوده سلفا فلهذه الأعمال رصيد جمالى ومعرفى فى ذاكرة الجمهور، ووعيه الجمعى،لذا كان للتجريب هنا أهمية خاصة فى تغيير شكل هذه الصيغ ومنحها هوية فنية لها أبعادها الجديدة.

يعالج هذا الشكل الإنتاجى تلكَ القيم المتماسكةِ التى اختزنتها هذه الأشكال والصيغ الشعبية والمحليةِ .. فى اللغة والشكل .. وما يفرضه هذا من تأملِ الموروث الكامن فى البيئة الثقافيةِ خصوصاً تلك القيم التى حملتْ مفاهيمَ أكسيولوجيةً. أو سُنَنا إيديولوجيةً تخللت الوعى الجمعى واستقرَّت فيه بشكل غير إرادى .. وعملت عناصر منها فى فترات تاريخية بعينها كمانعٍ جمالى لأيةِ مستحدثاتٍ فى المعايير الجمالية. ويملك هذا الاتجاه فرصة كبيرة فى اكتشاف عناصرَ جديدة من الموروث وإنتاجها فى سياقات جديدة .. وشكول غير مستهلكة ومبتكرة .. يمكن أن تثرى المسرح. وتقترح عليه صيغاً جديدة فى الأداء والمضمون .. وتحتفظ مثل هذه الأعمال بمحمول تجريبي. وصدمة جمالية .. وذلك عند عرضها على شعوب أخرى لم تعتد على هذه الصيغ الفنية بعد .. الأمر الذى يطرح ثانية السؤال حول نسبية التجريب. ودور المتلقى الهائل فى حسم الإجابة .. !

الاتجاه الثالث: عروض يهيمن عليها الارتجال بنوعيه الحركى والنصي. معاديةً للكتابة الخطية "Linear" ومرتكزة على جماليات الغياب. وعمل المصادفة. ويعد الحفاظ على إيقاع هذه العروض مهمة شاقة لغياب نسق له تراتب واضح ومتفق عليه سلفاً بين المثلين. ونقصد بالإيقاع هنا "التجربة التى نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية أو البصرية فى مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة تقنعنا بأن ننساق معه. حتى نكيف أنفسنا وجدانياً وعقلياً. ليتم استمتاعنا الجمالى بالتجربة."(٩)

يُعد هذا الاتجاه مرحلة تحضيرية فى بعض العروض. وأساسية فى عروض أخرى. لا تعتمد هذه العروض على معنى سابق التجهيز أومباشر. ويمنح اختلاف النص بين عرض وآخر مساحة فارغة تسمح بتنويعات جديدة فى كل عرض .. على مستوى النص ومستوى الأداء .. فى هذه السيرورة تتخلق حالة من الدعم لضبط إيقاع العرض فى أثناء التواصل. الأمر الذى يضع اختلاف جمهور المتلقين وحساسيتهم الفنية فى الاعتبار. وهو ما يمكن أن نطلق عليه مرحلة التقييم والتحكم (Evaluation and Control) وتستمر هذه العملية حتى الوصول إلى شبه سيادة لنص عرض نهائى .. ربما لا يتم الوصول إليه. وتفيد هذه العلاقة فى مستويين: الأول هو الخبرة التدريجية المكتسبة لصالح العرض نفسه. والثانى هو الخبرة المكتسبة من التجربة وأثرها فى العروض التالية. فيما يتعلق بإعداد النص. والتمثيل. والإخراج ..

تقوم المصادفة بعمل مهم فى هذه العروض .. فالتتابعُ المعتادُ فى المسرح التقليدى يصبح -هنا- حرا فى حركته .. تبدعه المصادفة .. فهو محض اقتراحٍ لسياق يَقبله العملُ. وتظل للمشاهد الحريةُ الكاملةُ فى ابتداعِ سياقاتٍ نصيةٍ خياليةٍ أخرى كان يُمكن لهَا أن تعيش وذلك عبر ترتيب

خياله وتوقعه لارتجال بديل كيفما شاء. دونَ أن يلتزمَ إقتراحَ المؤدى فالعملَ ينقُصه منذ المفتتح الترتيبُ الرقمى المعتادُ للمَشَاهِد. فكلٌ مشهد يظلُ مستقلا بذاتِه وإن لم يجافِ اتصاله مع غيره. وتتضافر عمليتا الوصل والقطع معاً من أجل خلق حالة خاصة من متعة يشوبها القلق ويستثيرها اللاشعور. مانحة المتلقى صدمتها الجمالية الخاصة.

إن للمصادفة فى هذه العروضِ مكاناً بارزاً. ودلالة خاصة. إنها الاكتشاف العرضى لتأثير ما .. وليس السعى الفكرى المخَطط له .. فاستيعاب العرض للعفوى يساعده على الوصول إلى الانعتاق من النظام الثقافى السائد. ذاك الذى يؤطر الوجود وشكول استقباله. ولكنه .. يمنح المصادفة فى الوقت ذاته- أهمية ميتافيزيقية..!

تؤدى التلقائية إلى حالة تحرر من الراهن مكاناً وزمناً .. إلى خلاص من الحقيقة والحكمة .. والقيود .. منتجة نوعاً من الوحدة بين المؤدين من جهة .. ثم بينهم وبين الجمهور من جهة أخرى .. فى حالة متبادلة من الكشف والاكتشاف! وتدفع هذه الحالة المؤدى والمتلقى إلى استيفاء ما يتطلبه كل موقف من استجابات حرة. تنمو تدريجيا عبر تفاعل المجموع. فيشارك الجمهورُ الممثلَ التجربةَ. ويتقاسم الممثلُ أسبابَه الفنية مع الجميع عبر اتصال حاد وتلقائى وحر ببيئة العرض .. فاتحاً ذاته للبصيرة لماوراء ما يعرفه بالفعل. وتتجلى أحوال التعبير الجسدى والقولى فى علاقات حميمة وطازجة من التجربة المشتركة. ويظلُ التراتبُ النصى فى هذا العمل اقتراحاً من المؤلفِ يقبَلُ النصُ عشراتِ الاقتراحاتِ المغايرةِ له. يبتدعُها المتلقى بنفسِه ..

يساعد الارتجالُ الممثلَ على هدم سدوده. والوعى بآليات التواصل مع الذات ومع الآخر. فالعمل قائم على الانعكاس. على محاولة ولوج فراغ ما بشكل جمعى "أنا- وزميلي. والجمهور" .. حيث تحدث الاستجابة والتفاعل عبر الحدس .. إن لغة هذه العروض ليست هى لغة الخلق والابتكار. ولكنها رد الفعل المشروط. الذى يركزُ أهمية أن يرهف الممثل السمع لدوره ولصدى الكلمات فى نفسه .. وفى الآخرين. بشكل تجريبى مباشر.

ولا ننسى هنا أن المسرح قد اتخذ سماته الحالية. ونظمه القارة. وشكوله التقليدية بعد سنوات طويلة من الارتجال الذى كان سبباً رئيساً - بعد ذلك - فى إرساء قوانين المسرح. وقواعده الكلاسيكية التى خرجت من لدن التجربة ذاتها حين اخترقت بيئتها. وتفاعلت معها.

إن رجوع الارتجال مرة أخرى بصفته اتجاهاً من اتجاهات التجريب. يعنى حاجة المسرح المعاصر إلى اكتشافات جمالية حديثة. وتوقه لانطلاق جديد. ولذات تتحرر عبر الارتجال فوق خشبة المسرح .. من القوانين والأعراف.. متخلصة من شرطى الرقابة "المجتمع" .. وما يمارسه من تقييد على الذات .. وما يضعه من وطأة المراقبة على كاهل الإنسان الحديث فى عزلته .. و فى اتصاله مع الآخر .. !

الاتجاه الرابع: عروض قامت على الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية. وتفكيكها. وإعادة بعثها من جديد. مفسحة المجال لعقلها الحديث فى أن يعيد التفكير فى عقول من كتبوها. وتاركة لمن كتبوها فرصة إعادة التفكير من جديد فى عقول من قاموا بإعدادها. ناثرة الإسقاطات الضمنية لتلك النصوص على المعاصر والآنى .. متحررة من سيادة النص الأصلى وهيمنته الجمالية .. عبر التبئير على العرض.. فالعرض فى حد ذاته أصبح أساس العمل بخاصة فى توجهه المعارض لمبدأ التقدم الفنى .. وعدائه لفكرة أن يكون مثيلاً لواقع .. أو تجسيدا لنص ..

قد يعتمد العرض فى تفكيك النص على أساليب "الكوريوجرافى" Chorographie فى الأداء. مشكلا لوحات منحوتة بعناية من جسد الممثلين متضافرة مع ماتم اقتباسه من النص لتشظية النص الأصلى فى أكثر من نظام لغوي. ومجاورة أحداثه. ويتطلب هذا الاتجاه وعياً فنياً متقدماً يربط الاتجاه ما بعد الحداثى للشعرية المسرحية مع الإعداد الدرامى لنصوص كلاسيكية بالغة الرهافة والتعقيد. إن عدمَ المحافظة على سلامةِ المقروءِ فى هذه النصوص الكلاسيكية. وذلك

عبرَ البحثِ فيما لم يتمِّ التفكيرُ فيه. يمنح مسافة تُبعد هذا الاتجاه عن القراءةِ التوظيفيةِ أو الاستخداميةِ للتراث، تلك التي لا ترى في النصِ التراثي إلا معناه المهيمن .. إنها قراءة جديدة وضالة تجافي على المستوى العملي ماضويةَ التراثِ وجاهزيتَهُ عبر محك بحثي يستكنه البدائي. وشكول الصراع الكامنة فيه. ويقوم بنزعها من شعريتها اللغوية ليعيد بعثها بشعرية مسرحية جديدة .. من خلال مشتركات تعتمد على جدل عملي بين نص الدراما ونص العرض في علاقة تبادلية تخلق –"بسبب ما أحدثه هذا الأسلوب في الإعداد من تغيير على النص الأصلي"– حالة متشابكة من التأويلات، يقع على ترددها الدلالي وعي المتفرج بين معرفته السابقةِ عن النص. ما قدمه نص العرض عند تحويله من شكل كتابي إلى شكل آخر .. أُعدَّ خصيصاً ليقدم رؤية جديدة، وعلاقات تأويلية صُنعت بعيداً عن مبدع النص الأصلي.

يدفع الإخراج معاني جديدة .. بسبب الجديلة التي ضفرها بين العرض والنص المعد. بعد دخول عناصر فنية جديدة عليه. لا تعتمد على الحوار المكتوب فقط .. من خلال رحلة اكتشاف صادقة تتوتر بين النص الأصلي وتحققه عبر جماعة من المثلين .. من جهة. وبين تفعيل سكونية النص عبر تأويله وإعادة اكتشافه ثم بثه في إيقاع جديد عبر لغة تواصل جديدة، تتعامل مع المتلقي بشكل فني جديد من جهة أخرى.

الاتجاه الخامس: اتجاه يتكيء بشكل كامل على لغةِ الجسد في تتابعها نحو مسير نصي له نزعة حكائيةِ، وسياق لايعتمد الكلمات. مهاجماً نظام الدلالة القائم في المسرح التقليدي. ومتشككاً في المعاني المباشرة للغة. يعتبر – هذا الاتجاهُ– الجسدَ مشتركاً بين صنوف البشر، وهو أداته للرحيل إلى ما بعد اللغة. عبر تحويل الكلمات إلى أصوات. والمواقف والمشاعر إلى تعبير حركي، مع البحث عن طرق مباشرة لربط المتلقي بالعرض.

يحاول هذا الاتجاه تحرير المسرح من قيود النصِ المكتوب بسمتيه الكلاسيكيتين، الوفرة والكمال، وذلك باللعب على مفهوم التخلق–كونه بديلاً للخلق– التخلق الذى ينمو من غياب سيطرة النص الثابت. والمتجه إلى جديلة واحدة لا تفرق بين العرض والنص. عبر التفاعل بين فريق العمل بكامله من أجل الوصول إلى كتلة نصية لها أثر جمالي صادم. عن طريق الإعداد والتحلق حول الاقتصاد الحركي ذي الدلالة المتحررة من مؤسسة اللغة .. ومحمولها القهرى السياسى والاجتماعي.

كان للتعبير الجسدى على خشبة المسرح موقفٌ خاص تجاه المعرفة وشروطها. وبيئات إنتاجها، ومحتملها المنطقي .. حيث استغل التجريب في حركته الدؤوب المخزون الرمزى للجسد على مستوى التدليل والأسلوب .. مسائلاً أعمدة المسرح التاريخية التى قام عليها بناء المعنى وصياغته، وطرائق تحققه في المسرح الحديث. وإن انحازت معظم هذه الاتجاهات إلى مفهوم العرض "Performance" وذلك في جل شكولها التجريبية المعاصرة .. فالمسرح القائم على الوعى بإمكانات الجسد .. يستطيع المثلون فيه التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدى مكثف، وهذا يعنى .. أن يعيش المثل كل شئ بجسده.(١١) وقد يتجاور أكثر من مسير نصى عبر الحركة في الزمن الواحد، وكأن عروض هذا الاتجاه تستعير مفهوم "الكونترِبوينت" من الموسيقى. لتحييه عبر الأداء المسرحى فتبرز لغة الجسد كحركة فرد ومجموع معاً. السكون فيها حركة. مثلما يكون الصمت في الملفوظ لغة وحديث. ويقوم هذا العرض على تقطع المعنى. وخلق الفجوات بين المشار إليه والإشارة. لذا كان اهتمامه الخاص بالرقص الحديث. وعناصر حركة الجسد وشكول تعبيرها العديدة ..

تغيب عن بعض عروض هذا الاتجاه أى ادعاء لمعرفة تدعى صدق إدراكها لأى وعي اجتماعي له مغزى. فتهبط الأحوالُ من النصيةِ المتعاليةِ إلى علاماتٍ جسديةٍ، بعد أن ينطلقَ العرض في سياق نصى غير قابل للتَّحديد .. بسببِ التعددِ التأويلي الذى قد تحملُه الحركة، لغات الجسد .. الأكروبات .. إلى غَير ذلك، لذا لا تحبذ هذه العروض أى حسمِ تأويلي لنص

العرض .. ليخضع ذلك كلُّه لما يمكن أن نسمِيَه أهليةَ المتلقى التأويلية. وهو يحاول إنتاج الدلالة عبر الوصل بين الجانب التمثيلى المقصود"Representational" والجانب غير التمثيلي. وغير المقصود "Non- representational" للممثل .. لاختبار كفاءة تلقيه للرسالة المسرحية على مستوى الدلالة.

للإيقاع الكلى للعملِ أهمية كبيرة بخاصة الجسد والصوت الإنسانيين بصرف النظر عن الكلام. بصفة الجسد مشتركا عاماً يربط الجنس البشرى كله. ويُعامَل الجسد باعتباره العامل الأهم فى خلق التواصل المسرحى من خلال حالة صحيحة من الإيقاع الفنى،هذا الإيقاع الذى يستكنه النبض الإنسانى فى أعمق صوره .. يذكرنا هذا بأنطونين آرتو الذى كانت توجهاته النظرية دليل عمل كثير من الفرق الطليعية فى حركة المسرح المعاصر. فلقد كان آرتو من أوائل من دعوا إلى نبذ اللغة المنطوقة. والبحث عن لغة جديدة لها قدرات تعبيرية تكافئ اللغة المنطوقة.[١١] إن التواصل المسرحى هنا يشتغل باعتباره حدثاً يخلق طقوسه الخاصة وإيقاعه المتميز. هكذا يتم تحويل طبيعة الاتصال فى النص الدرامى اللغوى إلى علاقات جديدة عبر الحركة والإيماءة والأصوات الطبيعية. لتخليق شعرية مسرحية ناتجة عن أداء لا يقوم على اللغة المكتوبة ..

وتلجأ بعض تجليات هذا الاتجاه إلى فصل المسرح عن الأداء مع عدم وجود أصل. وكأنه أداء يقاوم النتيجة، وقد يتخذ هذا الاتجاه تفتيت أية سيطرة لمبدأ تنظيمى محسوس .. أو شئ ثابت يسمح للعالم من حوله بالتشكل والامتداد. منعاً لأية دينامية داخلية تفصح عن الموضوع .. مهمشا اللغة المعتادة، ومركزاً على الصوت والجسد باعتبار الجسد -عضوياً- المشترك الوحيد بين الجنس البشرى طالما ظلت أقوى الانفلاتات والتجارب الإنسانية قابلة لنقلها عبر الصوت والجسد الإنسانيين -فى مستوى بين الشعور واللاشعور- وقابلة أن يستقبلها المتلقى بصرف النظر عن طبيعة بنيته الثقافية وقوميته أو جنسه..

الاتجاه السادس: اتجاه يضم ما يلتف حول أنثربولوجيا المسرح من اتجاهات.بما فيها الاتجاهات التى تهتم - بشكل عام- بالمستوى ما قبل التعبيرى فى الأداء .. حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء لا يعبر فيه الممثل عن شيء ما سوى حضوره[١٢].

توضح جانباً من هذا الاتجاه كتابات أوجينو باربا وتجاربه المسرحية، وفرانكو روفينى وغيرهما .. يُعَبِّرُ الجسد عن الممثل رغماً عنه، وبمجرد استهلاك الممثل لزمن ما، يتوظف حضوره الجسدى .. فى علاقة بين الطاقة والعمل.[١٣] لذا يسعى الممثل -فى هذا الاتجاه- إلى قلب العلاقة بين الفعل والتعبير بحيث توجه الرغبةُ فى الفعل التعبيرَ لا العكس. مفصحةً عن سلوك الممثل الفسيولوجى والسوسيو- ثقافى فى وضعية خاصة داخل إطار العرض المسرحى.فحركة الجسد هنا لا تهدف التواصلَ -كما فى الحياة اليومية- بقدر ما تهدف التعريفَ. حيث يعتمد المؤدى على طاقته الخام فى المستوى ما قبل التعبيرى.وكأن الممثل هنا يهدف تجسيد غيابه..! عبر توظيف حضوره الجسدى.

يعتمد هذا الإنتاجُ المسرحى التواصلَ الإنسانى.مهمشاً اللغة المعتادة. ومهتماً بالجسد وبالصوت الإنسانيين. وهى إمكانية تخلق حالة من التواصل -بلغة الحدث المسرحي- بين مجموعات بشرية مختلفة بصرف النظر عن لغاتها. مما طبع معظم أعمال هذا الاتجاه بنزعة تتجه بشكل كبير نحو البدائية (primitivism) من هنا كان الاهتمام بالمسرح الشرقى وتقاليده. وكان التوجه إلى كشف ما يسمى المستوى ماقبلِ-التعبيرى الكامن فى الشفرة المسرحية للمسارح الشرقية وممثلى "مسارح الشرق الأقصى تحديدا"، وذلك لغنى التعبير، وكثافة تشفيره عند هؤلاء الممثلين الذين تحكمهم قوانين ثقافية لها سطوتها وتأثيرها. الأمر الذى أدى عند التطبيقِ العملى لهذه التوجهات. إلى اتجاه المزج بين الثقافات المختلفة. ويُضفى هذا الوضعُ صِبغةً كرنفاليةً على العرض .. ويجعله محتفياً بازدواجيةِ المعنى. وبالتناقضاتِ المتزامنةِ فيه. لا تحاول هذه العروض توحيدَ المعنى. بل تبرز الدور الذى تلعبَهُ حقيقة وجود جسد إنسانى فوق الخشبة المسرحية .. مترددا بينَ

اشتغاله داخلَ النص، وبينَ وجودِه الخارجي وعياً وتأويلاً .. لذا تظهر في هذه العروض الكثيرُ من التداخلاتِ النصية من ثقافات ومصادر مختلفة. ويزيدَ من إضفاء كرنفالية ما على العمل دخولُ المتلقي في سياق العرض ونتيجتِه .. بعد أن فرضتْ بنيةُ العملِ عليه وشكلُها دوراً إيجابياً في إنتاجِ جانب من النص عبر التلقي ..

وللمصادفةِ دورٌ كبيرٌ في إبداع هذه العروض وفي تلقيها وتأويلِها. وقد تغزو الكثير من هذه العروض سمات كرنفالية "وشعبية". تتلاقى فيها الأضدادُ .. فتنمو من التناقض بين الدنيوى والمقدس .. بين عالى المنزلةِ والدنيء، بين الكبير والصغير. بين الجسد الفاني والموضوع المجرد .. تنمو مشاعر جديدة عند التلقي، بعد أن أوضحَ العرض قدرته على القيام بنوع من التدنيسِ على المضمون .. وشكلاً من الانتهاك.

الاتجاه السابع: وهو ليس اتجاهاً في حقيقته. ولكنها مساحة فرضها الحصر. تَضمّ عروضاً لا تنتمي إلى التجريب بحسب مفهومنا السابق .. وإن كانت ذات نزعة تجريبية. وهي عروض لم تستطع استيفاء شرط التخلق التَّزامُني بين النص والعرض كجديلة واحدة. بل كان جلّ اهتمامها منحصرا في تحويل النص الدرامي من وسيطه الكتابي إلى حالة تحققه المسرحي. دون هيمنة التجريب بصفتها آلية تفكير إبداعية– منذ البداية– على العلاقة بين النص والعرض ..

وقد تستخدم هذه العروض بعض الجوانب التقنية لهذه الاتجاهات .. إلا أنها تستند إلى آلية تفكير –في أساسها– تقليدية .. حيث تقوم النزعة التجريبية في هذا التقسيم على الإضافة إلى وعي جمالي تقليدى وتزيينه، وتطويره. دون قيامها على الاهتمام بشعرية العرض ومفارقته للسائد ونقضه منذ المبتدأ. الأمر الذى يجعل تعاملها مع كل من اللغة في علاقتها بالنص. والزمن وعلاقته بالمكان. ثم أساس فهمها الكلي للفن .. يقع في دائرة الحداثة. واتجاهها الدؤوب نحو التطوير في إطار الشرعية مع ثبات الاصول. بخلاف فهم ما بعد الحداثة. واتجاهات الشعرية المعاصرة لهذه العلاقات.

١–٣ : حول الشعرية المسرحية المعاصرة وما بعد الحداثة:

ربما لا يُظَنُّ من التناول السابق أنني أتكلم عن جانبٍ من شعرية مابعد الحداثة وإن كنت قد فضلت أن أسميها الشعرية المسرحية المعاصرة .. فكلمة معاصرة في حد ذاتها تعنى الحاضر الدائم والمتجدد .. ولهذا المعنى دلالة مهمة في علاقة الشعرية المعاصرة بالزمن. فهى شعرية متغيرة، ذات أفقٍ مفتوح لم يُغلق بعد، يتمفصل فيه التنظير عندَ حدِّ العلاقةِ: "الحديث ومابعده" بصفتهما بؤرةً يتبلورُ حولها غموضُ تعريفات مابعد الحداثة وانفتاحاتها المستمرة على اتجاهات فنية، وتجليات أسلوبية تنتهك كلَّ القوانين القارة للحداثة .. تلك التى تعبرُ عن سلطةِ نصية أو نظرية. حيث تعادى اتجاهات مابعد الحداثة أيةَ سلطةٍ .. بما فيها سلطة تجلياتها الفنية أيضا! ساعية إلى تفكيك القواعد القارة للفن المسرحي. وهدم ميتافيزيقا البنية ومجاوزة أفقها. ونقض ما يرتبط بهذا الأفق من قيم جمالية سائدة عن المسرح والدراما. مشككة في شرعيتها. وقدرتها على البقاء ..

أقصد القول: إن التجليات الفنية والأدائية لهذه الاتجاهات لا تأتى في صورة نقية ولا تخضع لقوانين ثابتة. بل تختلط. وتتداخل .. فمعظم العروض التى أسسنا عليها هذا التناول – شاهدناها أو قرأنا عنها– جمعت بين أكثر من اتجاه من الاتجاهات التى ذُكرت آنفاً في العرض الواحد. وقد يصاحب ذلك استخدام عدة لغات مختلفة في العرض. ويجمع هذه التوجهات رغبتها في التفاعل المباشر مع المتلقي وكأنه تحول إلى محض شاهدٍ على الواقعة المسرحية.

من الصعب التغاضي .. ونحن نعالج الشعرية المسرحية المعاصرة .. عن أن روح الموضوعات التى تنطلق منها هذه العروض تعبر عن واقع مدنى وصناعى مختلف عن واقعنا. وفى بلاد لها تاريخها الأدبى والمذهبى .. سريع التغير .. يتلاءم مع إيقاع معيشتها وطبيعة ما تواجهه الحضارة

الغربية من مشكلات، بالإضافة إلى امتلاكها خطابها النقدى المتعدد، الجاد، والقادر على التنظير والتطبيق والفرز. فضلا عن وجود شريحة واسعة من متلقى هذه الأعمال يملكون ثقافة مسرحية راسخة ومتفاعلة قادرة على الفعل ورده.

١-٣-١ اللغة والنص:

اللغة المكتوبة أساس الدرامة الحديثة ... وبالتالى العرض الحديث. من هنا كان السؤال الذى تشيده ما بعد الحداثة - يوما بعد آخر- فى مساءلتها للغات العرض وتأثيراتها.

حين ينطق الممثل نصه فإنه يُحمِّلُهُ مشاعرَ جديدة خارج وعى مؤلفها .. وقوة دلالية تعضدها .. لايستهان بها بسبب الطاقة الشعورية الإنسانية الكامنة عند التلفظ. لذا يكون المعنى فى اللغة المنطوقة أكثر تحديدا إلا إذا أراد المتكلم غير ذلك .. لكن، ماذا لو حاول الممثل ابتعاث هذه الطاقات الكامنة فى المنطوق على مستويات التعبير المختلفة، دون المحافظة على سلامة النص! ألا تشكل بصمة الصوت أيقونة "Icon" تستدعى ما يشير الصوت إليه! مثل الأيقونات المرئية، وماذا عن الأيقونة المرئية الكبرى للفن المسرحى "الجسد" .. ألا يضيف كثيرا من التعبير والدلالة إلى الصوت أيا كان المنطوق ..! وماذا لو كان الممثل على وعى بذلك كله على مستوى الإعداد والأداء، هل يظل للنص الدرامى المكتوب السطوة والأهمية انفسهما!

لو استعرنا تعبيراً من المعلوماتية لقلنا إن لغة المسرح الحديثة تسعى إلى الوصول إلى "شفرة الآلة" أو ما يسمى فى علوم الحاسوب باللغة الدنيا، "Machine code"، لغة ليست فنية بشكل كبير، ولكنها بدائية ومحسوسة أكثر من لغة المسرح المعتادة. إن الحساسيةَ اللغوية الجديدة تلعبُ بشكل مختلف، حيث تنأى بذاتها عن جماليات "الأنابيب".. ترحل عن سلطة الموضوع، وعن سلطة النص السابق ونعومته الزائفة بعد أن غابت الثقة فيما تقدمه اللغة المعتادة من تصورات عن العالم والأشياء، وما تخفيه من محمولات تشكل وعينا بالواقع، من هنا كان الاتجاه إلى تفكيك المعنى الأحادى للغة، وهدم استقراره، ففى الدرامات الحديثة تحاول اللغة استدعاء الأشياء، أما فى درامات ما بعد الحداثة فيتم استعادة اللغة .. ثانية .. من الأشياء، كما كانت منذ بداية التكوين!

اللغة هنا متفرعة .. متجاورة .. متكاملة .. تعبر عن وعى متعدد .. لها أكثر من منظور وزمن ومكان، إنها تذكرنا بما يسمى النص التشعبى "Hypertext"(٤٤) وتنظيراته ذات العلاقة بعلوم الحاسوب.. لغة تعبر عن رؤية للكون فى علاقة لا تأخذ الأنا لصالح العالم، ولا تفصل بينهما بل تستنطق مظهر الشئ وجوهره معا، المتناهى فى الكبر/ الكون، والمتناهى فى الصغر/ الكائن .. من خلال ممارسة تجريبية ترمى اللغة ثانية فى الهوة بين المجاز وما يدل عليه. فالمعادل المادى للدلالة قد يكون موجودا .. لكنه ليس هو ذاته .. لأن التنظيم اختلف ..

اهتم التوجه المسرحى المعاصر بالأداء، واعتمد عليه فى نفى حتمية النص المسرحى فى الوقت الذى لايسلم فيه هذا التوجه بوجود مُشاهِد موضوعى له رأى ثابت فى العرض. إن العرض التجريبى الحديث ينكر المعرفة الصادقة بالأشياء، متحررا فى موضوعه من القيم والفروض الخارجية. ويظل العرض فى مفهومه الواسع مركزا-حتى الآن- تدور حوله فنونُ ما بعد الحداثة .. فالإقناع الحقيقى للنص لا يمكن أن ينفصل عن تخيل إخراجه .. وقد كان الإعداد مرتكزا أوليا استندت إليه هذه العروض فى موضوعاتها، فلم تتعامل بشكل صنمى أو مقدس مع أى نص، بما فيها النص الشكسبيرى الذى خضع للتغيير والتحوير، لذا لم تكن طبيعة النص (درامي- ملحمي- شعري- أسطورى دينى ..) ذات أهمية كبيرة بل كانت بداية انطلاق عمل مسرحى يقوم المخرج باستبقاء ما يراه أساسيا فيه، أو متماسا مع مسير دلالى محدد من النص يريد المخرج تقديمه، ليرتكزَ الإعدادُ على التفاعل التزامنى بين النص الدرامى ونص العرض دون وضع حواجز فاصلة بين الاثنين .. مما يؤكد التوجه إلى أسلوب التعاضد النصى فى الإعداد بصفته عنصرا مهيمنا، خلافا لما هو متبع فى المسرح التقليدي.

الإعداد دراسة واعية لعقبات النص، وتجنبها .. مع استبعاد مالا يلزم، إن استكشاف العمل من الداخل، وافتضاضه، ثم التخلص من إساره النصى من خلال توصيله بلغة جديدة ستبعثه بلا شك في روح دائمة .. وشكل يقوم على الأساسى فيه، من خلال فهم الزمن المسرحى وعلاقته بالمكان، هذه العلاقات التى يتحول فيها النص الدرامى إلى محض عنصر ضمن مجموعة كبيرة من العناصر .. يقول بروك فى كتابه "النقطة المتحولة" "في القرن التاسع عشر صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة" مؤكداً فكرة آرتو الأساسية، ومشيراً إلى أن المسرح حدث والحدث عنده حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة.(٥) ويبقى السؤال .. هل تشكل هذه العروض نصوصاً! من المؤكد أنها تطرح شكلا ما يتضح بالتدريج عبر وقائع العرض وسيرورته .. لكن الأمر -هنا- لا يرتبط بمحض الكتابة للمسرح، بل يرتبط بمنطق الكتابة وسؤالها.

من رصدنا السابق لإتجاهات شعرية المسرح المعاصر .. نلاحظ أن حركة الطليعة المسرحية الجديدة قد دفعت أصواتاً اهتمت بالاختلاف، واستعصت على القولبة، واحتل الجسد فيها -تدريجياً- وعبر الإعداد .. فضاءَ المعنى، الذى كان يقاس فى ضوئه العرض المسرحي، أصبح الجسد أداة الرحيل إلى ما بعد اللغة، والبحث عن طرق مباشرة لربط المتلقى بالعرض، وتحولت الكلمات إلى أصوات، ولغة تعبيرية مختلفة، وتواصل جديد يشجع الحدس وينميه بين المؤدى والمتلقي، إن العداء لم يكن موجهاً إلى النص بل كان موجهاً نحو اللغة. يتبين لنا أن التوجه نحو شعرية العرض كان خياراً أساسياً فى مسرح الطليعة المعاصر وأن الاهتمام بالتعدد الهائل للغات المكنة للعرض .. وأسلوب الورشة المسرحية التى لا تفصل بين النص والعرض بل تراهما جديلة واحدة – يُعاد اكتشافها عبر الإعداد – قد أضعف بشكل هائل أهمية النص المكتوب لصالح شعرية جديدة تقوم على الفكرة/ النص ..! ليصبح التواصل المسرحى غير منفصل عن تخيل إخراجه .. ومُلْتَحِماً باللغات التى تعبر عن العرض، ومهتماً بطرائق إعدادها وتنظيمها فى العمل، خالقاً واقعاً خاصاً به .. له حقيقته التى تشف عن أبعاد ذرائعية تخاصم الوظيفية، مما يُحَمِّلها بغموضها الفنى الخاص ويدفعها إلى نفى أية حقيقة كلية.

١-٣-٢. الزمن والمكان:

ترى ما بعد الحداثة الزمن دائرياً وغير مجرد .. كثيفاً ومركزاً .. يمنح الآن والراهن عمقاً، أكثر من كونه شاملاً وممتداً(٦) الأمر الذى يجعل "الآن" مشغولاً بأزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، التى تتجاور فيه دون تجانس، مما يدل على رفض خطية الزمن، والسعى إلى تشظيته، ويؤدى -فى الوقت ذاته- إلى رفض التبرير الإيديولوجى الذى يعتمد التسلسل التاريخى للأحداث والأشياء.. !

تخاصم ما بعد الحداثة .. الثنائيات الحداثية الحدية، "الأبيض مقابل الأسود" بل ترحب بالرمادى وفئاته الغائمة .. مانحة للهجين جل اهتمامها، مدافعة عن حقه فى الحياة، ويعنى هذا التوجه .. تعرية الشرعيات جميعها .. تلك التى استندت إلى الحدود الواضحة، مثلما يعنى عدم الترحيب بالتاريخ، فالتراكم التاريخى هو روح الإيديولوجيا لذا تهدف الشعرية المسرحية المعاصرة تحطيمَ الفكرتين اللتين شكلتا الحداثة منذ ولادتها، "رؤية الزمن باعتباره تتابعاً خطيا متقدماً نحو الغد الأفضل، وفكرة أن التغيير هو أفضل أشكال التتابع الزمنى .. هاتان الفكرتان كانتا قد توحدتا لتشكلا فهمنا للتاريخ على أنه مسيرة نحو التقدم .."(٧) على الجانب العملى .. يؤدى الفهم ما بعد الحداثى للزمن إلى هدم الطبيعة الخطية للسرد الدرامي، فتأكيد الزمن يعقبه -مباشرة- رفض الفعل، وقص استرساله، الزمن هنا وعلاقته بالسرد زمن آنى نعاين فيه لحظة ميلاد ما .. سرعان ما تنقطع لصالح ميلاد جديد، يعقبه انقطاع سريع في سيرورته .. وهكذا .. الأمر الذى يجعل الجمهور مشغولاً باللحظة الآنية، لاشوق عنده فى معرفة اللاحق من السياق، فلا جدوى من ذلك فلقد اكتسب السياق أهمية النتيجة، وأصبح جسدها الحقيقى .. هكذا يختفى سؤال "ماذا بعد"، لا يبدأ هذا السؤال فى أثناء العرض .. ولكن بعد نهايته ليتحول من سؤال شبقى على نهاية العمل

إلى تساؤل براجماتي يشوبه الحذر والالتباس .. تساؤل حول الواقع المعيش ذاك الذى أحد صفات المَتَخَيَّل بل تجاوزه فى أحيان كثيرة..!

ربما كان كسر آلية التراكم وخطية الزمن (الاستمرار والتقدم). محضَ تعبير عن مواجهة التطبيع الذى فرضته الثورة الصناعية وحداثتها، وقيمها وخطابها الكلي، وزمنها الذّى تعامل مع الإنسان بصفته محض نظام فيزيائي .. لقد دفعت الثورة المعلوماتية وما أفرزته من توجهات جمالية مابعد حداثية .. الواقع إلى أن يتوقف عن كونه مطلقاً .. وهذا ماتحاول مابعد الحداثة أن تقدمه فى طرحها! إن أزمنة ما بعد الحداثة المتقطعة الملآى بالقفزات والمحطمة لقيمة الترابط والتراكم وهى تستبطن الإمكانية الماثلة للبحث عن أزمنة جديدة. تعلن أن الحاضر ليس هو استعارتنا الملائمة للواقع، وليس مجازنا المناسب عن العالم. فليس الواقع الحداثى الذى رسمه التاريخ هو – بالضرورة– ماتريد أن تستبقيه الذاكرة. إن موقف الاتجاهات المعاصرة من الزمن .. هو فى حقيقته .. موقف من التاريخ. على المستوى الفنى سَبَّبَ التعامل غير الأفقى مع الزمن. تحطيماً دائماً للتتابع، الأسلوبى والشكلي، ودفع المبدع أن يحرر شهادة وفاة شكله الفنى فى العرض. على ظهر شهادة ميلاده! وفى ذلك هدم للذاكرة الجمالية، وإدانة عميقة للتاريخ، وتشكيك هائل فى قدرة ما يسببه الزمن من تراكم معرفى حول مسميات مثل الحقيقة، التقدم، الهوية .. وغيرها على الاستمرار .. هكذا يتم خلق الشكل وتحطيمه قبل أن يستقر بصفته قالبا دافعا إلى تجاوز يسعى إلى القطيعة .. واضعاً الثقافة موضع الشك. والأدب موضع التمرد ويعنى هذا محاربة وظيفية العرض، فالبناء الزمنى لايقود العرض إلى نتيجة واضحة شاملة ونهائية مكتفية بسياقها .. إن العرض هنا– يهتم بحالة التحقق الآنى وفى سياق مجدد .. يحتفى بخلط الأزمنة وتجاورها، إعلاءً من حس التنافر .. وإضعافاً لليقين ،مما يمنحه قوة بدائية بسبب تحوله إلى صيرورة فى طور تحقق وتلاشى دائمين. الأمر الذى يخلق تنافراً أوخلطاً أو تداخلاً بين الزمن الحقيقى — حقيقة وجود إنسانى على الخشبة الآن و هنا – وبين المَتَخَيَّل .. وزمنه الذى يعتمد فى جوهره على الانفتاح التأويلى ..

تشكل التدريبات – فى بعض هذه الاتجاهات– عَرْضاً منفتحاً، وطريقةً من طرائق تفعيل التلقى السلبى للجمهور، وخلق مشاهَدَةٍ دينامية ومتجددة مع كل عرض، حيث يؤخر فريقُ العمل الوصولَ إلى نص نهائى .. وأخير للعرض، مما يترك للمصادفة حرية ابتداع شكلها الخاص .. مثل ما نجده فى عروض لشِشنر فى رؤيته عن المسرح التحويلي"Transformational Theatre" ولبروك فى مفهومه عن "عمل فى مرحلة الإنجاز" "Work in Progress" على سبيل المثال لا الحصر(١٨)

يحمل المكان فى الواقع المعيش وفى العرض–دون شك– معطى إيديولوجيا يصعب غض الطرف عما يحمله من دلالات فى علاقته بالزمن. وإذ تُعَرِّفُ النظرية النسبية الزمنَ بأنه وحدة قياس كمية الحركة .. فإن ربطنا بين الزمن والمكان فى تناولنا هذا .. يجد له ما يبرره.

يتمثل أهم اتجاه للشعرية المسرحية المعاصرة –فى تعاملها مع المكان– فى رفضها لسكونية البناء المسرحى السائد، بخاصة من الوجهة المعمارية. حيث يمكن للمسرحية أن تحيا حياة مختلفة عند تغيير شكلِ الفضاءِ النصّي. وتختلف طرائق كل عرض فى تعامله مع المكان .. مما يجعل الخروج بتعميم أمراً عسيراً. يوجِّهُ تقنياتِ التعامل مع المكان فى الشعرية المسرحية المعاصرة .. نزوعاً ما نحو تفكيك العلاقة بين إجابتى السؤالين: من أنا؟ وأين أنا؟ ووضع علاقتهما مع المكان موضع المساءلة، رغبة فى الحد من تسلط المكان، ومحو خصوصيته.. إن هدف الشعرية المعاصرة الدائم يكمن فى التجاوز والتحرر من الزمن بمفهومه التقليدى "الاستمرار والتقدم" .. وما يترتب على ذلك من رفض ترسيخ المكان بوصفه إيديولوجيا ورمزا .. ويعنى ذلك فى معالجة العرض المسرحى أن يكون للمكان أكثر من منظور ودلالة كى يتمكن من ملاحقة الزمن فى مسيرته الرأسية التى تحتفى بالتنافر والتداخل. وتطرح–فى الوقت ذاته – السؤال على أشكال الوجود فى المكان .. وكيفية خلق تعددية من مكان واحد بشكل يقلل من السمات الحسية .. والمحمول

العاطفي المرتبط به، وهذا يؤثر على التناول الدرامي برمته، ويعيد اقتراح العلاقات بين المكان والهوية .. والمكان بصفته فضاءً للتمثل، والمكان باعتباره رمزا لوجود خارجي، إلى غير ذلك، الوضع الذى يشكك فى أفكارنا المعتادة عن العرض وعلاقته بالفضاء المسرحي، ويُخْضِعُ هذا الفضاء والعلاقات المكانية فيه إلى معالجات فنية تعيد تشكيل الممارسة الاجتماعية السائدة فى علاقتها بالمكان، وتهدم ما يكرس ذلك فى الفضاء المسرحي.

١-٣-٣. الشعرية المعاصرة والنظرية:

تخلت معظم الاتجاهات التجريبية الحديثة عن المفهوم الأبستمولوجي للفن، وكذلك عن الاهتمام العاطفي أو الأخلاقي له، ولم يَعُدِ التوصيفُ الأونطولوجي ذلك الذى يتعَاملُ مع الفنِّ كشَبيه، صالحا لها .. كما تخلت عن التقديس الرومانسي للفن، وظلّ التوصيفُ السائد في حركات الطليعةِ المعاصرة هو التوصيفُ الكوزمولوجي: "الفنُّ هو لَعِبُ الكون فى ذاتِه"[١٩] يؤكدُ اللعبُ اصطفائيةً ما .. تقوم على البناء .. والتفكيك .. لقطعةٍ اختارَها الفنان مَن العالِم مستخدماً المزج والتركيب عبر تجاور أكثر من أسلوب متنافر، ودمج القديم مع الحديث، دافعاً إلى تعددية المنظور .. وهو أحد الاتجاهات الرئيسة لفنونِ ما بعد الحداثة. ربما استطاع الفنان اصطيادَ دهشتَه مِن قطعةٍ من المكانِ والزمان يؤكّدُ الفرد امتلاكَه لها .. فإذا أراد المتلقى اللعبَ فليخضعْ إذن لسلطة الفنان الجمالية. ولن يتم ذلك دون أن ينمو شكلٌ من أشكال التواطؤ، حينها سيفهمُ المتلقى التجريبى فضيلةَ أن يطلقَ لجزءٍ من النصِّ حريتَه في السقوط .. حريَتَه أن يظلَّ داكناً .. بلا معنى أو متشظياً في احتمالات تأويل عديدة ومفتوحاً على حريات اللهو الواعي بالخيال، واللعب باللغة، هكذا يُفضي اللعبُ إلى مجموعةٍ من الخبراتِ الجماليةِ الجديدةِ للفنان والمتلقي على حدٍ سواء.. فاللعب لا يرتبط معَ الكائن في ميوعةِ الغرض الواحدِ، بل يحبِّلُ الفن بكلِّ مظاهر الوجودِ دونَ هدفٍ نهائي أخير .. هنا بالذاَت يفقدُ المسرح قوَّتَه التطهيريةَ الكامنةَ فيه .. يمتنعُ عَن كونِه أداةَ مصالحةٍ مع الواقع ..

يُضعفَ اللعبُ المستمرُ والواعي تراكمَ الخبرة، ويضعَ لها غشاءً رهيفاً .. يسهُل على الفنان هتكَه بسهولة بسبب غياب النظام .. وعدم ثبات الأسلوب، الأمر الذى يدفع إلى الاحتفاء بالتنافر، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة .. وفتح القراءات المغلقة، وكأن اللعب يخاصم الحقيقة .. والوظيفية، ويعادي البساطة التى كانت الحداثة تربطها بالمنفعة وتدعو إليها. أفقدَ اللعبُ وفاء الفنان لعمله .. وعلمَه كيف يمارس خيانته الإبداعية .. كيف يتحرى التخلى عن خبرته الفنية الخاصة .. باحثاً عن قوة تحررٍ جمالية كبرى .. تنقذه من سقف إبداعى سميك يسجنه فى إطار التطوير الضيق لخبراته، محتفياً بالتجريب الذى يعلمه التخلى الدائم عما يتقنه فى الصنعة الفنيةِ .. فتَبَنِّي هذه الاتجاهات مفهوم اللعب يجعل الوصول إلى تنظير حاكم لشعرية ما بعد الحداثة أمراً عسيرا .. ومحفوفاً بالمخاطر فتعريف كهذا سيعمل ضد توجهها الأساسي بالضرورة .. فالاتجاهات ما بعد الحداثية تكد من أجل إرجاء التعريف المحدد لهويتها. فهى فى الأساس ترفض النظرية والتنظير "Anti-theory" محتفية بالتشظي ومنتشية بسعيها الدؤوب إلى كسر آنية المعبد المسرحي وهياكله المقدسة وصلواته، ومعتقداته السائدة كافة. لا يتسنى لهذا التوجه ضد المستقر والسائد أن يتم من دون استخدام مبادئ الحداثة ذاتها، وقيمها ثم وضعها فى مواجهة بعضها، لابتذالها وخلق التنافر بينها وكشف متناقضاتها ونقد موضوعيتها المدعاة .. إن القطيعة هنا يستحيل قيامها بشكل صاف مما يعنى ارتباط ما بعد الحداثة الشديد بالحداثة ولكنه ارتباط دون براءة، وزواج دائم الشك فى أخلاقيات الحداثة، وقيمها المعرفية، وادعاءاتها عن الاتساق والتجانس النصى وامتلاك المعنى والحقيقة، الأمر الذى يجعلها متجهة بقوة إلى المزج بين الحقيقة والوهم. من هنا جاء نقد كريستوفر نوريس وهو يطرح إشكالية مابعد الحداثة فى رؤيتها للحقيقة واختزالها إلى مجرد لعب تمارسه مؤسسات متنافسة لاتملك مشروعية بعد أن انهار ـ تاريخيا- ديالكتيك الحقيقة المطلقة ومفهومها. يقول نوريس: " إن النتيجة التى تفرزها أفكار كهذه هي، أولاً، الطعن في أى حس للتمييز الأبستمولوجى بين الحقيقة والزيف، وثانياً وضع القضايا الأخلاقية بعيداً عن متناول

الحوار العقلانى المسؤول (...) ويستكمل نوريس .. ناقداً رأى ليوتار بخصوص فصل الفهم عن العقل العلمي .. إلى درجة اعتبارهما منتميين إلى ألعاب لغوية اختلافية بشكل كلى بحيث يقعان خارج كل أمل بتوظيف واقعى يستند إلى أرضياتٍ معرفية وتاريخية وسياسية– أخلاقية مشتركة."(٢٠) ولكن ألا يمنح ثانية هذا النقد أساساً ومشروعية لأن يؤكد خطاب ما ذاته على حساب خطاب آخر .. ويخلق تميزاً بين الخطاب المتسم بالمسؤولية الأخلاقية والمعرفية. والخطابات الأخرى .. ويعيد الفصل ثانية بين أجناس الخطاب وهى أمور تعمل ضد التوجهات الرئيسة لما بعد الحداثة مما يعيد النقاش إلى بدايته الأولى من جديد.. ؟ إن رؤية شعرية المسرح المعاصر باعتبارها شعرية تهتم باتجاهات تعتمد أساساً الشكلَ وتحتفى به .. هى رؤيةٍ قاصرة. فالتعدد الهائل لهذه الشكول يعنى عدم ثبات أى منها فهى لا تستبدل بالشكل شكلاً آخر إلا لتحطمه من جديد لأنها ترى أن أى شكل قار يخلق ملاذاً جمالياً وحصناً منيعاً يُرَغبُ فى البقاء والاستقرار. وهو أمر ضد روح تمردها الجمالي. فاهتمامها بالشكل لايعنى شيئاً سوى خلق بيئة يتكاثر فيها الشكل لحد الغياب.

تحاول الشعرية المعاصرة–إذن– الهرب من تثبيتها بصفتها مرحلة، وتراوغ بحركتها أية محاولة للقبض التنظيري، عن طريقِ تبديلها الدائم لموقعها الذى يحدد إحداثياته موقفها من الأشياء، معادية لكل ما يسبب رصيداً تراكمياً على المستوى الجمالي، الأمر الذى يضعف معدل التكرار الأسلوبى فى تجلياتها إلى الدرجة القصوى، ويجعلها عصية على التجريد والتنظير. ربما يعانى هذا التناول من بعض التعميم ولكن لا مفر من ذلك. فالشعرية الحديثة فى طور حركة دائمة ومخاصمة عنيفة للنمذجة والثبات. ولكن ما تم طرحه قد يستجيب لبعض التساؤلات حول الشعرية المسرحية المعاصرة. يساعدنا رصد السمات من واقع التجليات الفنية المختلفة لما بعد الحداثة على تلمس وعى ما بنزوعها الجمالى المضاد للاستقلال والتنميط، وهو غرضنا المحدد الذى استهدفناه للكشف عن سياسات هذه الحركة– لو صح الإفراد فى التسمية– واتجاهاتها المتبناة فى تقويض الحداثة، ورفض أساطيرها حول الشرعية، والمنفعة. والعقلانية، والقيمة. والإنسان إلخ. " فالتجربة تفوق أكثر الصيغ النقدية تطرفاً" مهما كان الأساس النقدى للنظرية التى تطرح ذاتها بديلاً عن التجربة.(٢١)

فى نهاية مهادنا النظرى هذا نود التأكيد أن هذه القراءة حاولت القبض النظرى على بعض سياسات العرض المسرحي المعاصر من واقع خبرتنا الخاصة مع عدد كبير من هذه العروض والاتجاهات فى خارج الوطن العربى وداخله،وعبر احتكاكنا المباشر مع عدد من هذه الفرق والجماعات فى أكثر من نوع أدبى وفني– ولا نريد أن يُظَنَّ فى هذا التناول أنه حصر إحصائى لسياسات ما بعد الحداثة فى العرض المسرحي، وإن اتسم ببعض الشمول، وتحلى بمغامرة الكشف عن بعض العلاقات الحاكمة لهذه الحركة، فمن البدهى أنه يستحيل على أى باحث أن يلم بشكل حصرى بجميع سياسات ما بعد الحداثة. وذلك لتعدد تياراتها. وتناقض اتجاهاتها فى أحيان كثيرة. فهى فى حراك دائم..لم يقل كلمته الأخيرة بعد..

وقد تحرينا بعد إتمام طرحنا التنظيرى أن نختبر جزءاً من صلاحية هذا التنظير عبر تطبيق مهادنا النظرى هذا على أهم العروض التى شاركت فى الدورات الثلاث ما قبل الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، التى عُرِضَ فيها عددٌ كبير من الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى هذه الاتجاهات، وشاهدها عدد لا بأس بَه من المهتمين بالمسرح. وأظننى لا أعدو الحق إذا قلت إن عدداً كبيراً من العروض التى شاهدناها فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى لها نزوع تجريبى فقط، وبعضها لا ينتمى بأية حال إلى اتجاه تجريبى أو ما بعد حداثى فى فن المسرح. لذا لم ندرج عدداً كبيراً منها فى الجدول المرفق الذى لم نكتف فيه عند التصنيف بالمشاهدة، بل راعينا ما قاله كل مخرج حول عرضه وعلاقته بالتجريب أيضاً.(٢٢)

الهوامش:

([1]) For the concept of movement see Poggioli, Renato., ***The Theory of the Avant-Garde***, Belknap- Harvard Press., Cambridge, Massachusetts, London, England 1968, pp. 17-40. about the concept of Avant-Garde and Primitivism see also, Innes, Christopher., *Avant Garde Theater: 1892-1992*, Routledge, London, 1993, pp. 1-17، 241-58.

([2]) For the concept of Nihilism and Decadence see Poggioli op. cit., pp. 61-77.

(٣) عبد الهادي، علاء "تجريب ماذا .. وطليعة من؟" أخبار الأدب 324، اكتوبر 1999.

(٤) انظـــر قـــراءة تطبيقية قصيرة لهذه الاتجاهات فى ، عبد الهادي، علاء.، "حصاد التجريبى وسؤاله" المسرح 143 :50-54.

(٥) انظـــر إرنانديـــث، إليان أثور .، نزعة الجروتسك، أسلوب التنافر فى المسرح الارجنتينى الحديث، ترجمة سلوى محمد محمود، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة،1998، ص ص .، 15-43.

(٦) انظـــر جودمـــان، ليزبث.، *التيارات المسرحية النسوية المعاصرة*، ترجمة آمال أبو شادي، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1998 ، ص ص .، 18-33.

(٧) انظر هيلين جيلبرت، جوان تومكينز.، الدراما مابعد الكولونيالية النظريه والممارسة، ترجمة سامح فكري، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة،1998 ، ص ص .، 1-21، 385-357.

(٨) ديـــن، ألكســـندر. أسس الإخراج المسرحى.ترجمة: سعدية غنيم القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982. ص .، 353.

(٩) انظـــر بروك، بيتر. المساحة الفارغة: هل المسرح ضرورى فى عالمنا،ترجمة، فاروق عبد القادر، دار الهلال، سلسة كتابات الهلال، القاهرة، 1986، ص.، 183.

(10) Artaud, Antonin., The Theater and its Double. Trans. Mary Caroline Richards. New York, 1958, p. 110.

(١١) انظـــر أوجيـــنو باربـــا وآخرون.، طاقة الممثل، مقالات فى أنثروبولوجيا المسرح، ترجمة سهير الجمل، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة،1999، ص ص .، 3-46، 51-69، 127-146.

(١٢) انظـــر واطسون، أيان.، نحو مسرح ثالث أيوجينو باربا ومسرح أودن، ترجمة منى سلام، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000، ص ص 61-103، 313-359.

(13) For the concept see Landow, Georoe P., Hypertext, the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, pp., 3-8، 35-49، 162-9.

(١٤) بروك، المصدر نفسه، ص .، 19.

(15) About contrasts see the short tackling about the differences between "Pre-modern, Modern, Post-modern" concerning their Dimension of reality, Palmer, Richard, "Toward a Postmodern Hermeneutics of Performance" In: Performance in Postmodern Culture, ed., Michel Benamou, Charles Carmello, Center for Twenties Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee, 1977, pp., 24-29.

(١٦) بـــاز، أوكتافيو.، الشعر ونهاية القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، والمجمع الثقافي/ أبو ظبي،1998، ص .، 6.

(١٧) انظـــر عـــبد الهادي، علاء، " قراءة ميتانقدية لمفاهيم بيتر بروك المسرحية"، بحث قُدِّمَ إلى أعمال مؤتمر النقد الدولى الثاني، القاهرة، 2000. [قيد النشر]

(١٨) أنظـــر شيفر،جان ماري.، الفن فى العصر الحديث، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشوررات وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص .، 299.

(١٩) نوريـــس، كريســـتوفر.، نظـــرية لا نقدية، مابعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة، عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان ، 1999 . ص ص.، 93-94.

(٢٠) انظـــر كورك، جاكوب، اللغة فى الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة أمين يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص.، 48.

(٢١) انظر الجدول المرفق.

أهم العروض التي انطبق عليها تقسيمنا الخاص باتجاهات الشعرية المسرحية المعاصرة
في الدورات الثلاث السابقة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

الرقم	السنة	البلد	اسم الفرقة	نوعها	اسم العمل	الاتجاه التجريبي	ملاحظات
١	١٩٩٩	أثيوبيا	فرقة مسرح ميكوربا للتسلية	محترفة	الأوراق المفردة	تقاليد أداء مسرحية محلية	مسرح طفل
٢	٢٠٠٠	الأرجنتين	لوفاريو	محترفة	لوفاريو	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
٣	٢٠٠٠	الأردن	وزارة الثقافة	محترففة	غرار نشيد الصعاليك	تقاليد أداء مسرحية محلية	
٤	٢٠٠١	الأردن	نقابة الفنانين الأردنيين	محترفة	كوميديا حتى الموت	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	نص معد من كاليجولا
٥	٢٠٠١	أرمينيا	مسرح الدولة للأداء الصامت	محترفة	حلم يقظة	عروض قامت على الارتجال	
٦	٢٠٠١	إسبانيا	أتاليا	محترفة	إلكترا	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	أسطورة
٧	٢٠٠١	ألبانيا	الواحة المسرح البديل	محترفة	نحو الأسوأ	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٨	١٩٩٩	الولايات المتحدة	فرقة جوجودي	محترفة	سلالة مدهشة	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٩	٢٠٠٠	أوزباكستان	مسرح الدولة الأوزبيكي	محترفة	طريق الحرير العظيم	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
١٠	١٩٩٩	أوكرانيا	براما ٢	محترفة	استدعوا "را"	تقاليد أداء مسرحية محلية	
١١	٢٠٠٠	أوكرانيا	مسرح لي كرباس	محترفة	إرودي المعفو عنه	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
١٢	٢٠٠١	أوكرانيا	براما ٢	محترفة	رقص على الدماء	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	معدة عن "كارمن "
١٣	٢٠٠١	أوكرانيا	المسرح الحركي	محترفة	الصرخة المنعكسة للعيون	تقاليد أداء مسرحية محلية	
١٤	١٩٩٩	إيطاليا	تياترو دل بوراتو	محترفة	طيري أيتها الفراشة	تقاليد أداء مسرحية محلية	
١٥	١٩٩٩	إيطاليا	بيبو دل بونو	محترفة	باربوني	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
١٦	٢٠٠٠	إيطاليا	لا فابريكا دللا توري	محترفة	طائر النورس	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	تشيخوف
١٧	٢٠٠١	إيطاليا	تانيت	محترفة	روميو وجوليت	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	شكسبير
١٨	٢٠٠١	الباكستان	أكاديمية "P.N.C.A" للدراما	محترفة	بيت المرآة	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
١٩	٢٠٠٠	البحرين	مسرح الجزيرة	هواة	الصراع	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٢٠	٢٠٠١	البرازيل	سيا دي بلاسيتكو	محترفة	تحولات في بيكاردو	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٢١	١٩٩٩	بلغاريا	المسرح الحركي و في جي	محترفة	الرقصة الناقصة	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٢٢	٢٠٠٠	بلغاريا	مسرح أستوديو 4xC	محترفة	أنا وفاوست	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	قريبة من الاتجاه الأنثروبولوجي
٢٣	٢٠٠٠	بلغاريا	مسرح وباليه روبرتا	محترفة	لتجد الطريق	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٢٤	٢٠٠١	البوسنة والهرسك	مسرح موستار للشباب	محترفة	أنتيجون الأسطورة الحديثة	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	أسطورة
٢٥	٢٠٠٠	بولندا	مسرح السينما	محترفة	دونج	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	

٢٦	٢٠٠٠	بيلا روس	مسرح جومل للدراما	محترفة	عيد ميلاد شلنتانو	عروض قامت على الارتجال	
٢٧	٢٠٠١	تايلاند	فرقة الهلال	محترفة	الحلم	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	قصة كلاسيكية لـ"سو لن"
٢٨	٢٠٠٠	جمهورية التشيك	مسرح دييفكو	محترفة	حياتي مع الكلاب	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٢٩	١٩٩٩	روسيا	مسرح لونا "موسكو"	محترفة	فاوست	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	أسطورة كلاسيكية وطنية
٣٠	١٩٩٩	روسيا	مسرح الميتيفسك التتاري	محترفة	القبعة البيضاء	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	
٣١	٢٠٠٠	روسيا	مسرح الأيدي	محترفة	فانتازيا	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٣٢	٢٠٠٠	روسيا	مسرح موسكو للموسيقى والفنون التشكيلية	محترفة	نموذج العالم .. وآلان فايتل	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٣٣	١٩٩٩	رومانيا	فرقة جاست للمسرح التجريبي	محترفة	الطفل المقدس	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	من دراما لصلاح عبد الصبور
٣٤	٢٠٠٠	رومانيا	فرقة مسرح دايا	محترفة	مسافر ليل	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٣٥	٢٠٠٠	رومانيا	مسرح كرايوفا القومي	محترفة	الميلاد	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٣٦	٢٠٠١	رومانيا	مسرح دايا	محترفة	دون وميض	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٣٧	١٩٩٩	سلطنة عمان	فرقة مسرح الشباب	هواة	الجدار الأخير	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٣٨	٢٠٠٠	سلوفانيا	أوبس	محترفة	حمم بركانية	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
٣٩	٢٠٠٠	سنغافورة	مركز بحوث آسيا في المسرح	محترفة	المنزل المزخرف	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
٤٠	١٩٩٩	السودان	المسرح الوطني- مسرح البقعة	مختلط	سلمان الزغران سيد سنار	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
٤١	٢٠٠١	الصين الشعبية	كونجزج للدراما	محترفة	وداعا خليلتي	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	
٤٢	١٩٩٩	فرنسا	مسرح السيرك غير المنسجم	محترفة	من أجلك أفعل ذلك	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	فاز بجائزة المهرجان
٤٣	٢٠٠١	فرنسا	ايو ليهارب	محترفة	فترة وجيزة للغاية	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٤٤	٢٠٠٠	الفلبين	فرقة "S.K.E"	هواة	قصة مارا ناو	تقاليد أداء مسرحية محلية	
٤٥	٢٠٠١	فلسطين	مسرح القصبة "رام الله"	محترفة	قصص تحت الاحتلال	تقاليد أداء مسرحية محلية	فاز بجائزة المهرجان
٤٦	٢٠٠٠	فنلندا	كوفاديس	محترفة	أشياء ومشاعر	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٤٧	٢٠٠١	فنلندا	بيلون	محترفة	أصوات سمكة البرعان	عروض قامت على الارتجال	
٤٨	١٩٩٩	كوت دي فوار	دميلوس	هواة	الجيل المدرب	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
٤٩	٢٠٠٠	كوريا	مسرح القلعة	محترفة	صخرة هان جونج	تقاليد أداء مسرحية محلية	
٥٠	١٩٩٩	لاتفيا	جمعية مخرجي الإنتاجات السمعية والبصرية	محترفة	ليلة بعد الأغنية الشعبية	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	
٥١	٢٠٠٠	لاتفيا	فرقة الرقص- الطاحونة	هواة	الملك	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٥٢	٢٠٠١	لاتفيا	مسرح الرقص	هواة	من فجر إلى فجر	تقاليد أداء مسرحية محلية	

٥٣	١٩٩٩	المجر	مسرح وسط أوروبا الراقص	محترفة	هادئ كما هو	تقاليد أداء مسرحية محلية	
٥٤	٢٠٠١	المجر	مسرح أتلانتس	هواة	روميو وجوليت	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	شكسبير
٥٥	٢٠٠٠	المكسيك	برويكتو فينيسترا	محترفة	العناق	عروض قامت على الارتجال	تقترب من أنثروبولوجيا المسرح
٥٦	٢٠٠١	جمهورية مولدوفا	المسرح القومي	محترفة	اللاعبون	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	جوجول
٥٧	٢٠٠١	جمهورية مولدوفا	مسرح يوجين يونسكو	محترفة	ميديا المجرية	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	أسطورة
٥٨	١٩٩٩	المملكة المتحدة	مسرح الحركة الدائمة	محترفة	الذات- الآخر	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٥٩	١٩٩٩	النمسا	تانز هونل	محترفة	جناح ٢	عروض قامت على الارتجال	تقترب من أنثروبولوجيا المسرح
٦٠	١٩٩٩	النمسا	اتيمبوري	محترفة	مسخ الكائنا ت رقصاً	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٦١	٢٠٠٠	النمسا	نادي الفن يوم الخميس	محترفة	أنا فاجري	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٦٢	٢٠٠١	النمسا	اديتا براون	محترفة	الشموس الجاتبية	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٦٣	١٩٩٩	الهند	رابطة الفنانين المتحدين	محترفة	عطيل" أبيض وأسود"	يقترب من الاتجاه الأنثروبولوجي	ويعتمد كذلك على نص كلاسيكي
٦٤	١٩٩٩	هولندا	ب- جيني	محترفة	الجوهر	الاعتماد الكلي على لغة الجسد	
٦٥	١٩٩٩	هولندا	عروض سمايل للإنتاج	محترفة	ممتاز	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٦٦	٢٠٠٠	هولندا	عروض سمايل للإنتاج	محترفة	حلم المستقبل	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٦٧	١٩٩٩	اليونان	براساين ألوجا	محترفة	ليمونوتا لاسا	نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع	
٦٨	٢٠٠٠	اليونان	ديادرومي	محترفة	أورستيا شذرات من لغة تراجيدية	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	أسطورة
٦٩	٢٠٠١	اليونان	المسرح المحلي في كالامتا	محترفة	افجينيا في طوروس	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	أسطورة
٧٠	٢٠٠١	اليونان	بيراماتيكي سكيني لسالونيكا	محترفة	الأم شجاعة	الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية	بريخت

١- "عروض قامت على نفي الحدود بين الأنواع" = 19 = 27% تقريبا
٢- "عروض قامت على الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية" =16 = 23% تقريبا
٣- "عروض قامت على لغة الجسد" =11 = 16% تقريبا
٤- "عروض قامت على تقاليد أداء مسرحية محلية" = 10 = 14% تقريبا
٥- " عروض تقترب من اتجاه *المسرح الأنثروبولوجي* " = 9 = 12% تقريبا
٦- "عروض قامت على الارتجال بنوعيه" = 5 = 7% تقريبا

المجموع = 70

*وهناك ستة أعمال اعتمدت على الأسطورة.

متابعات

إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى الحديث

عبد العالى بوطيب

تعتبر قضية المنهج من القضايا الشائكة، التى كانت ولا تزال تحظى باهتمام الكثير من الباحثين، على اختلاف مجالاتهم، وهو اهتمام لا علاقة له إطلاقا بما يطبع تعامل المبتدئين منهم مع بعض القضايا، من: "فضول فكرى أو نشوة ذهنية"[1] بقدر ما هو تعبير عن القيمة الحقيقية المتزايدة التى أخذت تحظى بها هذه القضية فى مجال البحث العلمى بمختلف جوانبه ومستوياته، لا باعتبارها: "مفتاح التحكم فى كل بحث، ونجوع كل دراسة"[2] والأداة المساعدة على استنطاق القضايا وتوليد الأفكار، كما يرى ياسبرز: "إن قدرتنا على الإبداع، تكمن فى قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التى تلقيناها عبر التاريخ، وبدون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب."[3] وإنما لكونها أساسا وإضافة لكل ما سبق: " قواعد مؤكدة وضابطة. إذا راعاها الإنسان مراعاة دقيقة، كان فى مأمن من أن يحسب صوابا ما هو خطأ"[4] كما قال ديكارت.

وهو ما يفسر دون شك، التراكم الكمى الهائل الحاصل فى حجم الدراسات المنجزة حول هذا الموضوع، سواء فى شكل أبحاث أو رسائل وأطروحات. غير أن هذا التراكم العددى لا يرافقه للأسف الشديد أحيانا وعى نظرى نوعى بعمق الإشكالية المطروحة فى تشعباتها وأبعادها المختلفة. مما يجعلنا نعتقد مخلصين، أن هذا الموضوع، رغم ما استنفده من جهود. لا يزال فى أمس الحاجة للمزيد من الدراسة والتمحيص، وذلك لأن: "سؤال المنهج فى سياقنا الثقافى الراهن (...) ما يزال مفتوحا ومطروحا، لم يستفرغ حمولته، ولم ينته إلى قرار."[5]

ومرد ذلك طبعا لعدة أسباب، منها، ما له علاقة مباشرة بالطبيعة الخاصة للمناهج، باعتبارها أدوات إجرائية يجب أن تخضع دوما وأبدا للفحص والتطوير المستمرين فى محاولة لتحسين مردوديتها، وجعلها مواكبة للتطورات الحاصلة فى المجالات المعرفية الموظفة لخدمتنا. خصوصا و: "المقاييس المنهجية ليست فى مأمن من كل نقد. إذ يمكن إعادة فحصها وتحسينها. وتعويضها بأفضل منها."[6]

ومنها ما يعود للممارسات النقدية العربية الحالية، وما تعرفه أحيانا من تعامل غير سليم ولاواع مع المناهج: قديمها وحديثها.مما انعكست آثاره سلبا على الخطاب النقدى العربى عامة، فى شكل (ظواهر مرضية)[7] اختلفت أسماؤها من باحث لآخر، والمسمى طبعا واحد، حاول تشخيصها أحد الباحثين بقوله: "إن ما يقال عن مقلديهم من العرب يكاد أن يفرغ محاولاتهم من كل إيجاب، إذ تتضخم المآخذ لاسيما والمعطيات المشار إليها تكاد أن تكون غير ذات صلة ببيئة الأدب العربى فى بعدها الاجتماعى والنفسى والاقتصادى. دون أن نتحدث عن طبيعة اللغة. ولعل خلف هذه الحقيقة، تكمن بعض أسرار التعثر الذى يعانيه النقد العربى الجديد، وهو يسعى إلى محاولة تطبيق تلكم المناهج، مما جعله غالبا يبقى فى إطار التنظير ولا يقترب من النص إلا فى نطاق محدود، وإذا فعل فإنه يزيد فى إبراز مدى التنافر الذى يحول دون توظيف المنهج ."[8] لهذه الأسباب كلها، ولأخرى تخرج عن نطاق حديثنا، تستمد مسألة تناول هذه القضية / الإشكالية مشروعيتها وأهميتها. خصوصا بعد الذى أشرنا إليه من مظاهر الأزمة الراهنة، التى يتخبط فيها خطابنا النقدى، نتيجة الانفتاح اللا مشروط ـ الذى عرفته الساحة الثقافية العربية من السبعينيات إلى الآن ـ على التيارات والمذاهب الفكرية المختلفة، وابتلاعها دون هضم ولا استيعاب أحيانا. مع ما صاحبها من تهافت على أحدث المناهج التى تعرفها الساحة الثقافية الغربية، دون استحضارها ما يتطلبه ذلك من نقد وحرص شديدين، مراعاة لاختلاف ظروفها التاريخية والمعرفية. ذلك أنه إذا كانت الحتمية التاريخية تفرض علينا الانفتاح على جميع المعارف ـ إن أردنا مسايرة الركب الحضارى فى وتيرة تقدمه المتسارعة ـ فإنه يجب علينا الحرص على أن لا تقتلع رياح الانفتاح جذورنا من تربتها، فتفقدنا خصوصيتنا وتحولنا نسخة مشوهة للآخر. عملا

بنصيحة طاغور القائلة: "إنى على استعداد لأن أفتح نوافذى فى وجه جميع الرياح، لكن شريطة أن لاتقتلعنى هذه الرياح من مكانى"(٩) لأن الانفتاح كما هو معروف أداة لاكتشاف الذات عبر الآخر، لا لإضاعتها وإذابتها فيه، كما هو حاصل الآن. وهذا ما أكد عليه أحد الباحثين بقوله: "لابد من أن نقوم بعملية مسح شاملة للمناهج المعاصرة، أى: مناهج الأغيار، من أجل أن نكتشف سؤالنا ومنهجنا الخاص (...) أنا لا يمكننى أن أفحص تراثى إذا أغلقت بابى ونوافذى، وظللت داخل تراثى."(١٠) شريطة طبعا ألا يتحول الانفتاح: "انبطاحا".(١١) مما عاينه وعابه صراحة أحد المفكرين على بعض القراءات النقدية، التى تحاول توظيف المناهج الغربية المستوردة فى دراستها للأدب العربى حين قال: " ونحن ننظر فى محاولات نقادنا فى المرحلة الحديثة المعاصرة، نجد أنهم سعوا إلى التوسل ببعض مناهج النقد الجديد. التى أعطت ثمارا كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب، الذى لم يتح له أن يتم دون الوقوع فى الخلل. وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقنا وسليما، وما كان له أن يأتى على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذى يمس نوع المعطيات، ومدى تأثيرها، حين تكون مستخلصة من بيئة، ويحاول إلحاقها ببيئة أخرى من جهة، والذى يمس طبيعة التعبير وأداته وكل ما يرتبط بهما من جهة أخرى."(١٢)

ولتجنيب خطابنا النقدى بعض من هذه المثالب أرى من الواجب التذكير ببعض المبادىء الأساسية التى لابد من استحضارها عند كل تعامل منهجى يتوخى استغلال إيجابيات المناهج الإجرائية فى الحدود العقلانية والتاريخية الموضوعة لها بعيدا عن كل تهافت عشوائى تعود آثاره السلبية، إن آجلا أو عاجلا، على خطابنا النقدى العربى. ويمكن إجمال هذه المبادىء فى النقط الأساسية الثلاثة التالية:

(١) ضرورة فهم المنهج فى شموليته:

إذا كان موضوع المنهج قد شغل ـ كما أسلفنا ـ حيزا كبيرا من اهتمام الباحثين، لما له من دور على صعيد كل بحث، فإن قدرا كبيرا من المشاكل التى تعرفها هذه القضية، مردها أساسا ـ على ما أعتقد ـ لسطحية الفهم الذى يتم التعامل من خلاله معها، وما يترتب عنه من ملابسات تنعكس آثارها السلبية على طبيعة البحث ونتائجه.

إذ غالبا ما نرى المفكرين العرب ـ والمبتدئين منهم على الخصوص ـ يعتبرون أن المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم فى التعامل مع القضايا التى يدرسونها، سواء أكانت نصوصا أو موضوعات؛ مما يبقى الخلفية الإبستمولوجية المؤطرة لكل منهج، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم الشكل وتشعباته، ولا تُؤخذ بعينْ الاعتبار فى أى تعامل عملى ملموس. وكأن مسألة اختيار منهج من المناهج مسألة فى غاية البساطة، لا تتعدى إطار تفضيل خطوات إجرائية على أخرى ليس غير، وبذلك تستوى البنيوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسى بالاجتماعى، متناسين بأن: "كل مصطلح أو منهج إلا ويحمل فى أحشائه، حتما خلفية فكرية، تختصر نفسها، ورؤيتها، وتحليلها، من خلال المصطلح النقدى، والمنهج الذى يلائمه ويستعمل فى إطاره، ويتبادل الخدمة معه".(١٣)

وهو ما يفسر سر تأكيد د.الجرارى. فى غير موضع من كتابه: **خطاب المنهج**. على جزئية هذا التصور وقصوره؛ لاعتباره المنهج نسقا من الأدوات الإجرائية المساعدة على ضبط خطوات البحث، ليس إلا، مما لا يمثل فى رأيه سوى مظهره الخارجى المرئى فقط: "لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة، وفحصها، أى مجرد خطة مضبوطة بمقاييس، وقواعد، وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهى فى نظرنا، لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئى فى المنهج."(١٤)

أما جذوره، فتمتد لترتبط بقسمه الخفى اللامرئى، المتمثل فى الرؤية المعرفية، والخلفية النظرية المؤطرة له، والمحددة لأهدافه ومراميه، والتى لا يعدو مظهره المرئى أن يكون ترجمة عملية

لها، بحيث يستحيل فهم الشق الأول دون الثاني. والعكس صحيح؛ لأن العلاقة بينهما جدلية كعلاقة العلة بالمعلول. ولايتحقق الفهم الشامل والعميق للمنهج. إلا في إطار هذا التصور الكلي المتكامل: "ولكن هناك جانبا آخر غير مرئي، باعتبار المنهج. أولا وقبل كل شيء، وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية. ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة. من هذين الجانبين: المرئي واللامرئي، يتكون المنهج - أي منهج صحيح - من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة."[٦٥] أي أن ما يتم التركيز عليه. غالبا. في الدراسات المتمحورة حول هذا الموضوع هو الجانب المرئي. الذي لا يشكل سوى المرحلة العملية الأخيرة من مسيرة المنهج. التي تبدأ بتحديد ملامح الخلفية النظرية المؤطرة له. وكذا الرؤية المحددة لخصوصيته. ووظائفه. والأهداف المطلوبة منه. إلى غير ذلك من الأسئلة التي لابد من إيجاد أجوبة لها. في إطار فهم شمولي عام للمنهج. وهو ما يعني بطريقة أخرى. أن اختيار الوجه الظاهر لمنهج معين، ليس عملية اعتباطية أو مجانية، وإنما هو اختيار مقصود. مرهون بتصور نظري. ضمني. سابق. يحدده ويوجهه. وبتعبير آخر: إن القسم الظاهر للمنهج ليس سوى الترجمة العملية والإجرائية. أو بمعنى أدق: الإجابة الصريحة والعلنية على الأسئلة الضمنية التي يطرحها قسمه الخفي اللامرئي. وهكذا فإذا أخذنا - مثلا - نموذج التصنيف الثلاثي للمناهج (داخلية - خارجية - توفيقية)[٦٦] الذي وضعه أحد الباحثين المغاربة، نلاحظ أن المكونات الظاهرية لكل واحد منها، تتماشى في العمق ونوعية الرؤية الخفية المؤطرة له. بحيث يستحيل الجمع - مثلا - بين المكونات الظاهرة لمنهج ما، والرؤية اللامرئية لمنهج آخر، ولا توظيف الخطوات الإجرائية لمنهج معين، في إطار خلفية نظرية مرتبطة بمنهج مخالف، لما يمكن أن يتولد عن ذلك من تشويه وتلفيق بين وجهي المنهج: الظاهر والخفي. والتي من المفروض أن تطبع العلاقة بينهما بانسجام وتناسق تامين. بشكل يسمح بتحقيق أنسب للأهداف والغايات المرسومة له. مما يعكس أهمية الدور الذي يلعبه القسم الخفي من كل منهج، في فهم قسمه الظاهر. ويحقق الاستيعاب الشامل والكلي للمنهج: روحا وجسدا. بعيدا عن كل تصور جزئي قاصر. وهذا ما عبر عنه أحد المنظرين بقوله: "المنهج: وننظر إليه. ليس باعتباره مجرد أسلوب أو وسيلة، تضبطها خطة وقواعد. تنير السير في طريق البحث عن الحقيقة. وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، ولكن باعتباره منظومة متكاملة. تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا، وذلك الوعي. من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة. للإثبات أو النفي"[٦٧].

(٢) قيمة المنهج في كفايته الإجرائية:

بناء على ماسبق، يمكننا القول. إن المنهج - أي منهج - إنما هو أداة يتوسل بها الباحث. لتحقيق الأهداف المحددة، والمسطرة سلفا للبحث المزمع إنجازه. ومن ثم فإن قيمته الحقيقية. لاتقاس إلا بما يختزنه من هذه الطاقة الإجرائية. شأنه في ذلك شأن باقي الأدوات والوسائل، بعيدا عن أي معطى آخر. كيفما كان نوعه، ومصدره: (حداثة، معاصرة، أصالة. إيديولوجيا، إلخ من الاعتبارات التي قد نلمس آثارها في تصنيفات بعض الباحثين للمناهج)[٦٨] إن نحن أردنا. فعلا. تطوير خطابنا النقدي. وتحريره. من كل ما يعيق مسيرته وتقدمه. كما يطالب بذلك بعض الباحثين[٦٩]. وهو مالايمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق. والتطبيق وحده. وفيما عدا ذلك، تبقى كل المناهج صالحة بالقوة. وعلى قدم المساواة. مهما اختلفت منطلقاتها. وخلفياتها المرجعية والإيديولوجية. مالم تثبت التجربة عكس ذلك. أي أن الإيمان المطلق، والمسبق بصلاحية منهج من المناهج وتفوقه القبلي على باقي المناهج الأخرى، شئ غير مقبول، يدخل في باب التشيع الأعمى المنافي لأبسط قواعد البحث العلمي. فكما أن القانون الجنائي ينص على أن "المتهم برئ إلى أن تثبت إدانته" فكذلك المناهج صالحة إلى أن يثبت العكس، وهو ما يؤكد عليه صراحة المؤلف الدكتور عباس الجراري. في أكثر من مكان من كتابه: **خطاب المنهج** حيث يقول: " إن قيمة أي منهج ليست كامنة فقط في نوع الأدوات التي استعملها الباحث. سواء أكانت صالحة أو غير صالحة، لمجرد أن البحث - أو موضة - يقتضي نوعا ما من المناهج. ولكن قيمة أي منهج رهينة بما يحققه في نطاق رؤيته وهدفه"[٧٠]، كما يضيف قائلا: " أود أن ألفت النظر إلى

قضية أساسية ألح عليها، وإن أغفلها الكثيرون ممن يؤخذون ببعض المناهج. وهي أنه يجب أن نعترف بتعدد هذه المناهج، وبأننا قد نقبل بعضها، و قد نرفض البعض الآخر. ولكننا حين نفعل لاينبغي أن نراعي منطلقاتها الفلسفية، وإنما علينا أن نراعي مدى صلاحيتها وطواعيتها لموضوع الدرس"[٢١]، وهو رأى نجد صداه فى أكثر من كتاب ـ وعلى لسان غير باحث من الذين خبروا الإشكالية تنظيرا وممارسة ـ زمنا غير يسير، فتمكنوا من تلمس أبعادها وحدودها الإجرائية المرتبطة أصلا بالتطورات المعرفية والعملية، بعيدا عن كل شوفينية ضيقة أو تشيع أعمى: " لأن المناهج، مهما تكن، يأتي عليها يوم، بعد أن تعطى كل ثمارها، فتفقد خصوبتها وتصبح عاجزة، عن أن تفيدنا بشئ. أو أن تعرفنا بجديد. ولذا فإن أنجع ما يكون حديثنا عن المناهج، ليس فى ضبط قواعدها وتحديدها أدق تحديد ولا" عندما يقوم وحده كصرح نسقى أو معيارى، ولكن عندما يكون خصبا هنا والآن"[٢٢].

بمعنى أن الحكم على كفاية منهج من المناهج، ليس وقفا على تماسكه النظرى وحده، بقدر ما هو مرتبط أساسا، بقدرته الإجرائية، مما لايمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق، وفى ارتباط بموضوع، وظرف تاريخى، محددين. فإذا ما أسعفنا على تحقيق الأهداف المرسومة للبحث، اعتبر ذلك حكما وشهادة لصالحه، وإلا أقصى واستبدل بمنهج آخر. على أن نجاح منهج فى بحث ما، لاينبغى أن يتخذ ذريعة لإطلاق صلاحيته وتوسعنا، لتشمل كل المواضيع على اختلاف أصنافها وأهدافها، دون قيد أو شرط، لأنه: " لا وجود للمنهج الذى يمكن أن يقال عنه، إنه الصالح والدائم، أو الأصلح والأدوم، بإطلاق، كما يظن كثير من الدارسين: المبتدئين منهم بصفة خاصة، طالما أن المنهج، هو ذلكم الوعى، وتلكم الرؤية، وذلكم الهدف. أما الطريقة فقد تكون مجدية بالنسبة لموضوع، ولاتكون بالنسبة لغيره. وقد تكون مسعفة فى فترة، ولاتكون لفترة ثانية."[٢٣] أى أن كفاية المنهج ، أى منهج ـ تبقى" قضية نسبية"[٢٤] فى ارتباط تام بخصوصية الموضوع المدروس، ومعطياته المرافقة الأخرى، كالظرف التاريخى والحضارى إلخ، بحيث لايمكن مثلا، تطبيق المنهج البنيوى الشكلانى فى دراسة ذات أبعاد سوسيولوجية. أو العكس. وهو مادفع العديد من الباحثين للتأكيد على ضرورة اعتبار خصوصية الموضوع، من حيث هو غاية وهدف، فى عملية اختيار المنهج، بما يحقق الانسجام المطلوب بين رؤية المنهج، من جهة، وأهداف البحث، من جهة أخرى: " فطبيعة الموضوع هى التى تحدد المنهج"[٢٥] لاالعكس. لأن المنهج، كيفما كان، ينبعى ألا يتجاوز دوره، حدود المعين والمساعد للباحث على إنجاز بحثه، ومن ثم وجب عليه أن يكون حذرا فى التعامل معه، بحيث لايترك نفسه عرضة للوقوع فى حبائله، مما قد يؤدى فى النهاية لتحريف البحث عن طبيعته، وما رسم وسطر له سلفا من أهداف. فبدلا أن يكون بحثا فى قضية أدبية مثلا، يصبح دليلا على الكفاية العملية لمنهج ما، أو سقوطا فى (المنهاجوية)[٢٦] كما يحلو للبعض أن يسميها، والفرق كبير طبعا بين البحثين، ويؤدى حتما، وبالضرورة، لتغيير جذرى فى نوعية العلاقة المقامة بين المنهج، من حيث هو أداة، بالموضوع، من حيث هو غاية وهدف. لأن طبيعة بحث غايته التدليل على الكفاية الإجرائية لمنهج ما ـ كما فعل كل من فرويد وماركس مثلا مع بعض الأعمال الأدبية ـ هى غير طبيعة بحث آخر لا يتجاوز دور المنهج فيه، حدود الأداة المساعدة، كما فعل جان بيير ريشار ـ مثلا ـ مع أعمال مالارمه. فالدراسة الأولى، تجعل من المنهج غاية، والموضوع وسيلة، ومن ثم تعطى لنفسها حق إدخال كل التعديلات الضرورية على الموضوع ومشروعيتها، قصد جعله مناسبا للهدف المرسوم للبحث، من حيث هو بحث يراد به الاستدلال على الكفاية الإجرائية لمنهج، ليست إلا دون الشعور بأى حرج مما قد يلحق الموضوع المدروس ـ وهو هنا وسيلة ـ من جراء ذلك، من تحريف وتشويه واختزال، إلى آخره من المظاهر المرضية، التى تطبع للأسف بعض ممارستنا النقدية الحالية: "ونحن حين ننظر فى محاولات نقادنا فى المرحلة الحديثة المعاصرة نجد أنهم سعوا إلى التوسل ببعض مناهج النقد الجديد التى أعطت ثمارا كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب الذى لم يتح له أن يتم دون الوقوع فى الخلل، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقنا وسليما. وما كان له أن يأتى على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذى يمس نوع المعطيات ومدى تأثيرها حين تكون مستخلصة من بيئة

ويحاول إلصاقها ببيئة أخرى من جهة، والذى يمس طبيعة التعبير وأداته وكل ما يرتبط بهما من جهة أخرى"(٢٧). بينما تقلب الدراسة الثانية المعادلة، أو بتعبير أدق، تصححها بجعلها المنهج وسيلة مسخرة لخدمة غاية هى الموضوع، خلافا لما كان عليه الأمر فى الدراسة الأولى، مع الاحتفاظ طبعا، بقاعدة التعامل المرنة واللينة نفسها مع الأداة، بما يناسب خصوصية الموضوع - الغاية والهدف. فالمنهج أداة، ومن طبيعة الأداة أن تكون ذات كفاية عملية ضيقة، ونسبية، لارتباطها بموضوعات متنوعة ومختلفة، خصوصا فى مجال الأدب حيث: "كل أثر فريد من نوعه، لا يقاس به غيره"(٢٨)، ومن ثم فإن كل محاولة استعمال لهذه الأداة، التى هى المنهج، خارج نطاق اعتبار اختلاف الموضوعات وتمايزاتها، سيؤدى حتما، للسقوط فى بعض الظواهر السلبية(٢٩) التى بدأنا نلمس بعض مظاهرها فى الكثير من ممارستنا النقدية من السبعينيات إلى الآن. وهذا ما يضع الباحث، وهو يتهيأ لإنجاز بحث ما بين المطرقة والسندان، كما يقال، فإما أن يتعامل بقداسة مع المنهج، ويحتفظ له بخصوصياته وجزئياته، ولو كان على حساب الموضوع المدروس، بحيث تصبح غاية البحث التدليل على الكفاية الإجرائية للمنهج، ليس إلا. وإما أن ننزل المنهج عن عرشه، ونتعامل معه بنوع من الليونة والمرونة، التى تقتضيهما خصوصية الموضوع، وبذلك نحافظ للبحث على هدفه، وللموضوع على طبيعته وتميزه. واضعين المنهج، من حيث هو أداة، فى مكانته الحقيقية التى ينبغى أن يوضع فيها، كما يشيد بذلك أغلب الباحثين(٣٠)، ومن بينهم الدكتور عباس الجرارى حيث يقول: ".. حين ننظر بعد هذا فى المنهج أو المناهج التى توسل الباحثون بها لإنجاز أعمالهم، نجدها متأثرة بطبيعة موضوعات هذه الأعمال"(٣١).

(٣) قضية المنهج والإشكال الحضارى العربى العام:

لاشك أن المتتبع للحركة الثقافية العربية عامة، يلاحظ - بكل سهولة - التمزق الذى يطبع خطابها النقدى، ويقسمه، ولو بشكل غير متساو لمجموعتين:

- واحدة تعتمد المناهج الغربية الحديثة، بكل مالها من حمولة حضارية، فكرية وأيديولوجية، تجعل منه خطابا نقديا معربا أكثر منه عربيا، تلمس آثاره السلبية فى شكل اغتراب جزئى أو كلى، يطبع مختلف أطرافه، (موضوعا وتأليفا، وتلقيا).

- وأخرى توظف مناهج عربية أصيلة، تمتد جذورها لتضرب فى عمق التاريخ العربى، أيام ازدهار الحركة الأدبية عامة، والنقدية منها على الخصوص، مع أعلامها المرموقين أمثال الجرجانى والجاحظ وقدامة وابن سلام إلى آخر القائمة الطويلة.

وهو انقسام يجسد بصدق وعمق، التصدع والحيرة اللذين طبعا - ولا يزالان - توجهات المفكرين العرب حيال إشكالية النهضة التى واجهتهم منذ الحملة النابوليونية على مصر إلى الآن، وما صاحبها من إحساس فظيع بعمق الهوة الحضارية الفاصلة بين غرب متقدم متطور، وشرق متخلف جامد: "فقد أمكن لأوروبا أن تعيش اليوم عصر النقد الأدبى الذى يواكب التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسة، على أن الأمر لا يبدو كذلك بالنسبة للعالم العربى الذى لا يزال تائها فى خضم ظروف سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر فى كل مستلزمات الحياة الثقافية"(٣٢). أو كما قال باحث آخر مشخصا حجم هذا التباين الحضارى: "أرضية منهجية واصطلاحية شاملة هناك، وأخرى محدودة وجزئية هنا، وإبداع علمى ولى وجهه شطر أولئك، وولى ظهره هؤلاء"(٣٣).

فانقسموا لفريقين: واحد يدعو للانفتاح اللامشروط على الغرب، والثانى ينادى بالعودة للتراث والانغلاق عليه: "وكان ما كان مما آل إليه واقع الفكر العربى الإسلامى فى المرحلة الحديثة والمعاصرة، متخلفا عن ركب الآخرين المتقدم، لاهثا خلفه يريد المواكبة واللحاق، ومخلفا وراءه تيارين متعارضين مفترقين، كل منهما يضم نفسه ويلغى الآخر:

أحدهما: يدعي الأصالة، ولكنه منغلق وعاجز. والآخر: يزعم التفتح، ولكنه واقع في براثن التبعية والاستلاب"[34] بمعنى أن الانقسام الذى يطبع خطابنا النقدى المعاصر ما هو فى الحقيقة سوى مظهر من مظاهر المواقف المتباينة التى نتخذها من الإشكال الحضارى العام الذى نواجهه. ولا يمكن فهم أبعاده العميقة، أو الدور الريادى الخطير الذى يمكن أن يلعبه المنهج فى تجاوز هذا التحدى الحضارى، خارج هذا الإطار الشمولى المتكامل، لما بينهما من تداخل، عادة ما يطبع علاقة الجزء بالكل. كما يؤكد على ذلك الدكتور الجرارى فى مقدمة كتابه: **خطاب المنهج** حيث يقول: "تعتبر قضية المنهج فى طليعة اهتمامات الدارسين والنقاد العرب. إذ يرونها حجر الزاوية لتجاوز الأزمة التى يعانيها الفكر، وكذا تخطى الواقع فى شتى مظاهر معاناته. إلا أن عرضها مفصولة عن السياق المعرفى ومجموع مكونات الذات وحواجز الإبداع. يجعل التناول مبتورا لا يفضى إلى رؤية صحيحة ومتكاملة، تبلور حقيقة المنهج، وتتيح التحكم فيه بحل إشكاليته"[35].

وهو تصور يشاطره إياه غير باحث: نكتفى هنا باستعراض نموذج واحد منهم فقط. يرى "أن إشكالية المنهج، من قبل ومن بعد، جزء من إشكالية شاملة كبرى، ما نفتأ نعانى من ثقلها ودوارها على أكثر من صعيد، تلك هى إشكالية البحث عن الذات فى مهاب الأنواء والأهواء، لنبوءها مكانا لائقا تحت الشمس، ذلك بالتحديد هو قدرنا وإشكالنا المنهجى الأكبر"[36].

وهو إشكال يستوجب أخذ البعد التاريخى، والخصوصية الحضارية الذاتية، بعين الاعتبار فى كل حل موضوعى عقلانى يتوخى إخراج العالم العربى من وضعه المأساوى الممزق، بين غرب متقدم نتوق إليه، وتراث حضارى متجاوز نرتبط به. وهو ما ينقص الحلين السابقين الواقعين بحكم تعصبهما الأعمى لأحد الطرفين (الحضارة الغربية أو التراث العربى) إما فى أغلال الانغلاق المكرس للتخلف، أو براثن الانفتاح اللامشروط الموقع فى أحضان الاستلاب. كما يجمع على ذلك أغلب المهتمين، وتؤكده النتائج العملية السلبية لتطبيقاتها الفعلية على مستوى الواقع، مما يفسر موقف بعض الباحثين الرافض لهما. بالنظر لعمقهما فى حل معادلة التحدى الحضارى الصعبة. حيث يقول: "إن الانسياق لأحد التيارين لا يجدى فى شئ"[37].

لأن المنهج، شأنه شأن باقى الإفرازات الحضارية الأخرى، إنما هو أولا وقبل كل شئ، ثمرة مرحلة تاريخية ذات خصوصيات اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة، ومن ثم فإن كل تعامل معه يغيب هذه الحقيقة، يتولد عنه بالضرورة نوعا من اللانسجام بفعل اختلاف ظروف نشأته وميلاده عن ظروف تطبيقه. وهو ما يستدعى إعادة النظر المستمرة فى المنهج، لجعله مواكبا دائما لشروط تطبيقه الجديدة المتجددة، مادام يستحيل تكييف هذه الأخيرة معه، حتى لا يبقى هناك نشاز وتنافر بين الاثنين، تنعكس آثارهما السلبية على نوعية الدراسات والأبحاث، فى شكل ظواهر مرضية، شبيهة بتلك التى تكتنف بعض ممارساتنا النقدية الحديثة. نتيجة تغييبها للبعد التاريخى فى تعاملها مع المناهج الحديثة. كما يلاحظ ذلك الدكتور الجرارى: "... إن ما يقال عن مقلديهم من العرب، يكاد، أن يفرغ محاولاتهم من كل إيجاب. إذ تتضخم المآخذ. لا سيما والمعطيات المشار إليها تكاد أن تكون غير ذات صلة ببيئة الأدب العربى فى بعدها الاجتماعى والنفسى والاقتصادى دون أن نتحدث عن طبيعة اللغة"[38].

فالمنهج كيفما كان، ليس بريئا، ولم ينزل من السماء، وإنما هو وليد شرعى وطبيعى لظروف تاريخية وحضارية معينة، ومن ثم فهو لا يمتلك كفاية إجرائية مطلقة، بحيث يمكن تطبيقه فى كل العصور والأمكنة، بغض النظر عن حجم الفروق والاختلافات التى تفصلها عن ظروف النشأة والميلاد التى كان المنهج ثمرة لخصوصيتها، دون أن يتسم هذا التطبيق بطابع التعسف. ستكون له دون شك مضاعفاته السلبية على نتائج هذه الدراسات، فى شكل ظواهر مرضية، أبرزنا بعض آثارها السلبية سابقا.

أى أن المنهج، باعتباره وليد ظروف تاريخية وحضارية متميزة، يكتسب بفعلها طابع النسبية الإجرائية المرتبطة بخصوصية الظروف التى أفرزته. وكل تعامل معه خارج هذا الإطار.

يحتم على الباحث الجاد، المهتم بقيمة بحثه وعلمية نتائجه، وكذا صلاحية الأداة الإجرائية المعتمدة فى إنجازه، تحريره، من ارتباطه السابق، عن طريق إعادة النظر فيه، على ضوء الخصوصيات التاريخية والحضارية لظروف التطبيق. وما يميزها عن ظروف النشأة والميلاد، شريطة طبعا، ألا يمس هذا التعديل جوهر المنهج وثوابته بالتحريف. وأن يقتصر فقط على عناصره المتغيرة.

وعليه، فإذا كانت ظروفنا التاريخية والحضارية الحالية تحتم علينا ـ بحكم التخلف الذى نوجد فيه ـ لتجاوزها، الاقتباس فى كل المجالات، بما فيها المناهج. ومن جميع الجهات (شرقية كانت أو غربية)، على حد سواء، مادام الاقتباس فى حد ذاته، يعتبر أمرا عاديا وطبيعيا بين الأمم والشعوب، لكون الفكر لايعير كبير اهتمام للحدود السياسية والجغرافية المصطنعة المقامة بين الدول. وإنما العيب، كل العيب، يكمن فى نوعية هذا الاقتباس وطبيعته، وأخص بالذكر هنا (الاقتباس الأعمى) الذى لا يعير أى اعتبار للمتغيرات التاريخية والحضارية الناجمة عن هذه العملية، وبذلك يتجاوز حدود (الانفتاح) ليسقط فى أحضان الانبطاح. والاستلاب والتبعية، والاغتراب، إلى غير ذلك من الأوصاف السلبية المتولدة عن غياب ما أسماه الدكتور إدوارد سعيد (بالوعى النقدى) فى اقتباساتنا الحضارية والفكرية: "فنحن نحتاج إلى النظرية، بكل تأكيد لأسباب متنوعة لا مجال لذكرها، أو تعدادها هنا، وما نحتاج إليه أيضا ـ علاوة على النظرية ـ هو الاعتراف النقدى، بأنه لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ مسبقا، بكافة الأوضاع التى يمكن استخدامها فيها(...) وهذا يعنى أنه ينبغى استيعاب النظرية فى المكان والزمان اللذين تبرز كجزء منهما، حين تعمل فى الزمان ولأجله، وتتجاوب معه. وبناء على ما تقدم، فإن المكان الأول يمكن قياسه ضد الأماكن اللاحقة، حين تبرز النظرية لكى توضع الاستخدام. فالوعى النقدى، هو إدراك للفوارق بين الأوضاع، وكذلك هو إدراك للحقيقة القائلة بأنه ما من نظرية أو نظام، يستنضب (أو يغطى أو يسيطر على الوضع الذى ينشأ منه، أو يتم نقله إليه، وباختصار، فإن النظرية لا يمكنها، أبدا، أن تكون تامة وكاملة، مثلما أن اهتمام المرء، فى الحياة اليومية لا تستوعبه أبدا الصور الزائفة والنماذج أو التجريدات النظرية المستخلصة منها"[٣٩].

وهو الموقف نفسه تقريبا الذى يجمع أغلب المفكرين المتبصرين، لأنه إذا كان الانفتاح ضروريا لكل تقدم، فإنه سرعان ما يصبح انسلاخا وتبعية، إذا لم يتقيد بشروط موضوعية تضبط حدوده وتوجهاته، وتحافظ للذات على خصوصياتها وتمايزاتها، التى بدونها لن تجد مكانا فى الخريطة الكونية، شريطة طبعا أن لا تبلغ هذه المحافظة حد الانغلاق فتنقلب التقوقع، يوصد الأبواب ويكرس التخلف، لأن: "النهضة لاتنطلق من فراغ بل لابد فيها من الانتظام فى تراث. والشعوب لاتحقق نهضتها بالانتظام فى تراث غيرها، بل بالانتظام فى تراثها هى، تراث الغير ـ صانع الحضارة الحديثة ـ تراث ماضيه وحاضره، ضرورى لنا فعلا. ولكن ـ تراث ـ لا نندمج فيه ونذوب فى دروبه ومنعرجاته، بل بوصفه مكتسبات إنسانية: علمية ومنهجية متجددة ومتطورة. لابد منها فى عملية الانتظام الواعى العقلانى النقدى فى تراثنا"[٤٠]. وهو هدف لا يمكن أن يتحقق إلا باتخاذ موقف وسط توفيقى[٤١] يأخذ بعين الاعتبار وضعنا الحضارى الراهن بكل أبعاده وخصوصياته، بين تراث قديم من إفراز مرحلة لم يعد لها وجود ـ من جهة ـ وحضارة غربية حديثة تتجاوزنا معطياتها بمراحل كثيرة، من جهة أخرى، مما سيعمل دون شك على تمكيننا من ميكانيزمات المعرفة المعاصرة، ويؤصل جذورها فى تربتنا، بعيدا عن كل تبعية أو استلاب. كما يؤكد على ذلك بعض الباحثين: "لكن لابد من موقف وسط يركز الهدف فيه على صياغة علم إسلامى بما يستتبعه من مناهج، حتى تتحقق مساهمة المسلمين فى إغناء المعرفة التى أخذت اليوم أبعادا إنسانية عالمية. وهذا الموقف الوسط يقوم على توفيقية تكون مفضية إلى تأصيل المعرفة والمنهج، وليس إلى التلفيق الذى كثيرا ما يخلط بينه وبين التوفيقية"[٤٢]. وهو ما لا يمكن ترجمته على مستوى الواقع، حسب الدكتور الجرارى، إلا بالقيام بعمليتين متكاملتين تمد فى كل واحدة منهما اليد لحضارة من الحضارتين العربية والغربية، بنوع من الوعى التاريخى الفاحص، حتى يتحقق التلاقح المرغوب، بالانسجام والتوافق المطلوبين، دون نشاز أو تنافر: "أولهما: الرجوع إلى

تراثنا العلمي وسبر أغواره، واكتشافه من جديد لحصر العناصر المعرفية والمنهجية. واستحضار ما هو منها حي وملائم لتوظيفه كما هو. أو ما هو قابل للتطوير قبل التوظيف. وكذا لاستخلاص ما هو صالح لننطلق منه أو نستوحي أو نستمد بعض ما يقوى فينا قدرة الإبداع أو يفتح أبوابه.

وآخرهما: التفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب. وبجد. في شتى نواحيه ومختلف ميادينه. ليس لمجرد اتباعه والبقاء في مؤخرة الركب لاهثين خلفه. ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتقدم. وامتلاك المفاتيح التي يبقى مسدودا أي باب في وجهه يريد دخوله وارتياده. وبدون هذا الامتلاك وذلك الاكتساب سوف نظل مجرد مستهلكين لما يتبقى من فتات يلفظه الغير. إن إجراء هذه العملية يتطلب وسائل وإمكانيات. تقوم على مدى إحساسنا بالواقع الذي نعيشه. ومدى الرغبة في تغييره. والقدرة على هذا التغيير. كما تقوم على معرفتنا بالذات. والكيان وتحديدنا للغايات والأهداف. ونظرتنا الموضوعية للآخر في غير قبول أو رفض مسبقين. وتقوم قبل هذا وبعده على الوعي الصحيح بالعملية لفهمها وإدراكها واستيعابها. في حقيقتها وعمقها. بعيدا عن أي جدل عقيم. لا يستند إلا على مجرد التحيز والخصومة. وتلكم إشكالية أخرى"[٤٣].

وبذلك يتحقق التعامل الواعي مع المناهج بعيدا عن كل تشيع أعمى أو شوفينية ضيقة. مما يتكون له عواقب إيجابية على خطابنا النقدي وتنقذه مما يتخبط فيه من ظواهر مرضية.

الهوامش:

(١) الطاهر وعزيز. مقدمة كتاب: **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**. تأليف جماعي. منشورات توبقال. ١٩٨٦. ص: ٥١.

(٢) الطاهر وعزيز . مقدمة المرجع السابق . ص ٧.

(٣) الطاهر وعزيز. مقدمة المرجع السابق ، ص ٦.

(٤) العوني نجيب. **ظواهر نصية**. عيون المقالات. الدار البيضاء. ١٩٩٢. ص :٧.

(٥) العوني نجيب ، مرجع سابق. ص ٦.

(٦) الطاهر وعزيز . مقدمة مرجع سابق. ص ٥.

(٧) العوني نجيب أسماها (المنهاجوية) يراجع كتاب ظواهر نصية.

- المصطفى الشاذلي أسماها (ظاهرة الاغتراب في النقد العربي). راجع رسالة جامعية بالعنوان نفسه تحت إشراف الدكتور حسن المنيعي. موجودة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الانسانية بمكناس. التابعة لجامعة المولى إسماعيل.

- الدكتور أحمد الطريسي أعراب ، أسماها (التكرار الآلي للمنهج) يراجع كتاب: **التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري**. منشورات بابل للطباعة والنشر. الرباط. ١٩٨٩. ص ١٦.

- إدريس الزمزاني. أسماها (اغتيال النص) يراجع كتابه: **أفق الرؤيا**: مقاربات في النص والإبداع". منشورات بابل. الرباط. ١٩٩١. ص ٥٩ - ٦٠.

(٨) الدكتور الجراري عباس. **خطاب المنهج** منشورات السفير. ١٩٩٠. ص ١٤.

(٩) العوني نجيب. مرجع سابق. ص ١٣ - ١٤.

(١٠) حمادي. مناقشة عرض الدكتور محمد عابد الجابري: التراث ومشكل المنهج. ضمن كتاب: **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**. دار توبقال. ١٩٨٦. ص٩٢.

(١١) العوني نجيب. مرجع سابق. ص ١٣-١٤.

(١٢) د. الجراري عباس. مرجع سابق. ص ٢٠.

(١٣) الشرقاوي عزيز: وضعنا النقدي. وضعنا الثقافي. مجلة: **الثقافة الجديدة**. العدد: ١٠/١١. السنة الثالثة. ١٩٧٨. ص٦٢.

(١٤) د. الجراري عباس. مرجع سابق. ص ٤٠- ٤١.

(١٥) د. الجراري عباس. مرجع سابق. ص٤٠-٤١.

(١٦) يراجع: د. أحمد الطريسي أعراب. مرجع سابق. ص٧ - ٨.

(١٧) د. الجراري عباس. مرجع سابق. ص ٧٧.

(١٨) راجع الكتب، والمقالات التالية:
- العونى نجيب: مرجع مذكور.
- الشمعة خلدون: **المنهج والمصطلح**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٧٩.
- د. المنيعى حسن: "أزمة المنهج فى النقد العربى: النقد المغربى نموذجا. مجلة: **الثقافة الجديدة**. عدد: ١٠-١١، السنة الثالثة، ١٩٧٨.
(١٩) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، د. عباس الجرارى، مرجع سابق.
- د. طاهر وعزيز، مقدمة مذكورة.
- د. محمد عابد الجابرى، مقالة مذكورة.
- خلدون الشمعة، مرجع مذكور.
- العونى نجيب ، مرجع مذكور.
(٢٠) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧٣.
(٢١) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧١.
(٢٢) د. طاهر وعزيز، مقدمة مرجع سابق، ص٦.
(٢٣) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧٣.
(٢٤) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٧٣.
(٢٥) د. محمد عابد الجابرى، عن العونى نجيب، مرجع سابق، ص ٧١.
(٢٦) العونى نجيب ، مرجع سابق، ص ١٥.
(٢٧) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٢٨) د. عبد السلام المسدى، **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، كانون الأول - ديسمبر - ١٩٨٣، ص:٤٧.
(٢٩) تراجع المراجع والكتب الواردة فى الإحالة رقم ٧ على سبيل المثال لا الحصر.
(٣٠) تراجع الكتب التالية: د. عباس الجرارى: **خطاب المنهج**.
- خلدون الشمعة: **المنهج والمصطلح**.
- العونى نجيب: **ظواهر نصية**.
- تأليف جماعى: **المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية**.
(٣١) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٨٩.
(٣٢) د. المنيعى حسن: أزمة المنهج فى النقد العربى: النقد المغربى نموذجا، مجلة: **الثقافة الجديدة**. عدد: ١٠-١١، السنة الثالثة ١٩٨٧، ص، ٦٦-٦٧.
(٣٣) العونى نجيب، مرجع سابق، ص ٨.
(٣٤) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٣٥) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، المقدمة.
(٣٦) العونى نجيب، مرجع سابق، ص١٥- ١٦.
(٣٧) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٤٥.
(٣٨) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص ٢٤.
(٣٩) د. إدوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة : **الكرمل**، عدد ٩: السنة، ١٩٨٢، ص٢٧.
(٤٠) د. محمد عابد الجابرى، مقالة بمرجع مذكور، ص ٨٧.
(٤١) والفرق كبير طبعا بين التوفيقية والتلفيقية، كما حدد ذلك صاحب **المعجم الفلسفى** جميل صليبا، دار الكتاب اللبنانى، بيروت. نقلا عن كتاب خلدون الشمعة: "المنهج والمصطلح"، ص ٣٨، حيث يقول: (إن - التلفيق - حسب المعجم الفلسفى هو أن نجمع بتحكم بين المعانى والآراء المختلفة حتى نؤلف منها مذهبا واحدا، وهذه المعانى والآراء لا تبدو لك، متفقة إلا لعدم تعمقك فى إدراك بواطنها، ولذلك كان استعمال هذا اللفظ فى مقام الذم أكثر من استعماله فى مقام المدح. ومذهب التلفيق مقابل لمذهب التوفيق، لأن مذهب التوفيق لا يجمع من الآراء إلا ما كانت وحدته مبنية على أساس معقول، أما مذهب التلفيق فلا يبالى بذلك، لأنه يقتصر على النظر فى ظواهر الأشياء نظرا سطحيا).
(٤٢) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص٤٥.
(٤٣) د. الجرارى عباس، مرجع سابق، ص٣٠ - ٣١.

النظرية ومقاومة النظرية

فخرى صالح

ما معنى النظرية الأدبية المعاصرة، وما هى دائرة اهتماماتها وأين توجد حقول عملها، وكيف تنظر إلى نفسها بوصفها ممارسة؟ علينا أن نسأل أنفسنا هذا النوع من الأسئلة لنفهم الأسباب التى جعلت أعداء النظرية يهاجمونها بهذا القدر أو ذاك من الشراسة عادّين ممارسة النظرية شكلا من أشكال التعبد الصنمية التى اجتاحت الممارسة الثقافية فى الجامعات والمؤسسات الأكاديمية بعامة، وصولا إلى الصحف والمجلات وحتى البرامج الإذاعية والتلفزيونية فى الغرب. وكذلك فى العالم العربى. فعلى الرغم من صعوبة هذا النوع من الكتابة، الذى أطلق عليه بصورة خرقاء اسم "النظرية الأدبية"، وتعقده ولغته المتحذلقة فى أحيان كثيرة، استطاعت النظرية أن تنتشر خلال ربع القرن الأخير انتشار النار فى الهشيم آخذة فى طريقها أشكالا وأساليب كانت سائدة، مهدمة قلاع التقليد فى الدراسات الأدبية وسائر العلوم الإنسانية.

يرى ريتشارد رورتى أن النظرية هى نوع هجين ظهر فى القرن التاسع عشر فى زمان جوته وماكولى وكارلايل واميرسون، وهى نوع من الكتابة لا يهتم بتقويم النتاجات الأدبية، ولا يعنى بالتاريخ الثقافى وحده، أو بفلسفة الأخلاق وحدها، أو بالتفكير الاجتماعى وحده. بل بهذه الأمور جميعها فى الآن نفسه[1]. وبغض النظر عن صحة ربط رورتى النظرية بما كتبه عدد من الكتاب الأوروبيين والأمريكان فى القرن التاسع عشر، أو عدم جواز هذا الربط، فإن ما يهمنا من تعريف رورتى هو أن النظرية لا تحصر نفسها فى حقل محدد ولا ترى إلى نفسها بوصفها تخصصا فى العلم الإنسانى أو الاجتماعى أو الفلسفة أو النقد الأدبى، إنها نوع من الكتابة العابرة لحدود التخصصات مما جعل انتشارها فى المؤسسات الأكاديمية وغير الأكاديمية سريعا وشديد التأثير، وقادرا على الحلول محل التخصصات الضيقة والمعالجات الموضعية فى حقول مثل النقد الأدبى وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية.

لكن النظرية بمعناها السائد الآن لا تنتسب إلى تأملات جوته وكارلايل وإميرسون، ولو جاز ذلك لكان من الممكن أن نعثر على نسب بعيد فى الفلسفة اليونانية وفى تأملات الفلاسفة المصريين القدماء، وهو أمر يذوب الظاهرة ويعزلها عن شرطها التاريخى الذى صدرت عنه، ويساوى بين النظرية الأدبية وكل أنواع الكتابة الحرة التى لا تلتزم منهجية محددة فى قراءة الظواهر والنصوص.

فى مفتتح كتابه "النظرية الأدبية: مقدمة"[2] يشير تيرى إيجلتون أننا نستطيع أن نؤرخ لبدايات النظرية الأدبية بما كتبه الناقد الشكلانى الروسى الشاب فكتور شكلوفسكى فى مقالته "الفن بوصفه وسيلة" عام ١٩١٧، إذ تغير معنى "الأدب" و"القراءة" و"النقد" منذ ذلك الوقت. وهو بهذا المعنى يربط تاريخ ظهور النظرية الأدبية بنصوص الشكلانيين الروس، ومن ثمّ بأتباعهم البنيويين فيما بعد، الذين اهتموا بمعنى الأدب وبالشروط التى تصنع أدبية النص وتمكننا من التعرف على عناصره الداخلية التى تحقق هذه الأدبية. لكن الشكلانيين الروس لم يكتفوا بعزل عناصر الأدبية فى العمل الأدبى بل إنهم درسوا بعض وسائل التحفيز التى تحدد أدبية الأدب أو فنية العمل الفنى. إن "الأدبية"، بحسب شكلوفسكى، هى وظيفة من وظائف مايسميه "التغريب" أو "نزع الألفة" Defamiliarization.

لقد أسس الشكلانيون الروس فى العقد الثانى من القرن العشرين تقاليد جديدة للدراسة الأدبية ناقلين ثقل الاهتمام من حقل دراسة سيرة المؤلف والمجتمع، الذى ينجز فيه العمل الأدبى، إلى العمل الأدبى نفسه وطبيعة تشكله عملا أدبيا واكتسابه هذه الصفة. ولعل الصيغ المنهجية والنظرية المحددة لقراءة العمل الأدبى، التى أنجزها عدد من النقاد الروس المتبايني الاهتمامات فى بدايات القرن العشرين، هى التى ربطت ظهور النظرية الأدبية لدى جميع

مؤرخيها، بالشكلانيين الروس الذين لم يكن عملهم متجانسا كما يظن البعض، لكن الحماس الذى رافق اشتغالهم على اللغة الشعرية وشعرية الشعر والنثر هو ما جعل مؤرخى النظرية الأدبية المعاصرة يدرجون عملهم تحت العنوان نفسه.

إذا انتقلنا إلى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات فإن أعلام البنيوية الفرنسية الطالعين فى تلك الفترة سينقلون ما يسمى "النظرية" إلى أفق آخر ويطورون اهتمام الشكلانيين الروس بأدبية الأدب إلى نوع من الدراسة المنظمة للنص عازلين هذا النص عن الشروط الخارجية التى تحيط بإنتاجه. وقد كان اللسانى الروسى رومان ياكوبسون، أحد مؤسسى حلقة موسكو اللغوية وكذلك حلقة براغ اللغوية. هو من صك مصطلح "البنيوية Structuralism". وبهذا المعنى اتصل نسب البنيوية الفرنسية وغير الفرنسية بأصلها لدى الشكلانيين الروس.

يكتب ياكوبسون عام ١٩٢٩ معلقا على العمل اللسانى لفردينان دى سوسير قائلا: "إذ نحاول إعطاء اسم للفكرة الأساسية للعلم فى أيامنا، فى تمظهراتها العديدة، فلن نجد أفضل من تعبير البنيوية. ومن ثم فإننا لا نعامل أى طقم من الظواهر التى يقوم العلم المعاصر بتفحصها بوصفها كتلة ميكانيكية بل بوصفها كلا بنيويا. وتتمثل المهمة الأساسية فى الكشف عن القوانين الداخلية للنظام."[٣]

إن البنيوية تدعو إلى مفهوم النظام والكلية البنيوية وكذلك مفهوم العلائقية، الذى يحكم عناصر النظام. وتسعى إلى كشف القوانين الداخلية التى تحكم اللغة، وكذلك النص. ومن هنا نفهم سعى البنيويين إلى الدراسة التزامنية للنصوص والابتعاد ما أمكنهم عن الدراسة التعاقبية التى تقرأ تطور اللغة والنصوص فى التاريخ. لقد انتقل العمل منذ ظهور عمل الشكلانيين الروس، ومن ثم كتاب فردينان دى سوسير" دروس فى الألسنية العامة"، ونسل البنيويين فيما بعد، من خارجيات النص إلى داخله فى محاولة لتأسيس علم جديد للنص يحرره من القراءات الانطباعية والاجتماعية والنفسية التى تشد وثاق النص إلى كاتبه وبيئته التى ظهر ضمنها.

الخطوة المتقدمة الأخرى التى خطتها البنيوية تتمثل فى زوال الحدود بين التخصصات فى العلوم الإنسانية. لا تحصر البنيوية اهتماماتها بالنصوص الأدبية، وبمفهوم الأدبية الذى ركز عليه الشكلانيون الروس، بل إنها تمد حقل عملها إلى الأنثروبولوجيا وعلم النفس ومناشط أخرى فى مجال العلوم الإنسانية، بحيث نجد أن أعلام البنيوية فى الستينيات تتراوح اختصاصاتهم بين النقد الأدبى والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم اللغة[٤].

فى هذا السياق من تطور عدد من المعارف الجديدة، التى جرى وضعها تحت عنوان عريض هو "النظرية الأدبية". أخذت مظلة المصطلح الأخير تتسع لتشمل حقولا من التحليل لا أظن أنه خطر ببال البنيويين الأوائل أنها ستنسب للبنيوية أو أنها ستكون نقيضا لها طالعا من داخلها. وبغض النظر عن مجال التحليل أو طبيعة الاهتمامات، أو التشديد على مفاهيم بعينها أو الرغبة فى الكشف عن صيغ متباينة من الممارسة الإنسانية، فإن ما يأسر اهتمام النسل الجديد من المعارف والخطابات هو الإمكانية غير المسبوقة لغزو مناطق جديدة من التعبير والممارسات وصيغ الوجود الإنسانى. لقد بدأنا بالنص الأدبى، ومحاولة إيجاد علم للأدب مع الشكلانيين الروس، مرورا بمحاولات البنيويين الفرنسيين والأمريكيين لضبط النظام فى اللغة والأدب، وانتهينا إلى تشظى المعارف وحقول التحليل التى تتواصف تحت العنوان العريض للنظرية. وهكذا فإننا عندما نتصفح أى كتاب يدور موضوعه حول النظرية الأدبية سنجد عددا كبيرا من المدارس والتيارات والتخصصات والقراءات التى اجتمعت كلها تحت سقف "النظرية الأدبية". إن جولى ريفكين ومايكل رايان، على سبيل المثال، يضعان العناوين التالية لفصول كتابهما "النظرية الأدبية: مختارات"[٥] والذى تزيد صفحاته عن ١١٠٠ صفحة: شكلانيات، البنيوية واللسانيات، التحليل النفسى، الماركسية، ما بعد البنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة، النسوية، دراسات الجنس: دراسات المثلية الجنسية ونظرية الشذوذ، صيغ من التاريخانية. دراسات الأعراق وما بعد

الاستعمار والدراسات الدولية، الدراسات الثقافية. وهى عناوين، كما هو واضح، تدل على انفجار ما يسمى "النظرية الأدبية" وتوزيعها على موضوعات وخطابات لا تحصى. وإذا طالعنا الأسماء التى تضمها مختارات ريفكين وريان فإنها تجمع إلى أسماء بوريس إيخنباوم وشكلوفسكى وميخائيل باختين، وكليانث بروكس ورومان ياكبسون وكلود ليفى شتراوس وجاك لاكان وجاك دريدا وميشيل فوكو وجان فرانسوا ليوتار وهيلين سيكسو وأدريان ريتش وإدوارد سعيد وهومى بابا، أسماء أخرى مثل سيجموند فرويد وكارل ماركس وفردريك نيتشه ومارتن هايدجر وثيودور أدورنو وتونى موريسون. ومن الواضح أن جامعى هذه المختارات يقصدان الذهاب بعيدا للوصول إلى أسلاف هذا الخطاب الجديد الذى نطلق عليه "النظرية الأدبية".

لقد أصبحت النظرية الأدبية علم العلوم، كما كانت الفلسفة فى غابر الزمان، وأصبح الناقد الأدبى العتيق، الذى غاب تحت ركام الخطابات المتباينة، مطالبا بتوجيه اهتماماته لا إلى النصوص الأدبية فقط بل إلى جميع مظاهر الوجود إلى الحد الذى دعا واحدا من مؤرخى البنيوية الأوائل، هو جوناثان كلر، إلى القول بأن النظرية الأدبية ليست معنية بالدراسات الأدبية فقط بل بمجموعة من الكتابات التى تتناول كل ما تقع عليه أشعة الشمس: إنها تتضمن أعمالا فى الأنثروبولوجيا وتاريخ الفن والدراسات السينمائية ودراسات الجنس Gender واللسانيات والفلسفة والنظرية السياسية والتحليل النفسى، والدراسات التى تدور حول العلم ومفهومه، والدراسات التى تتناول التاريخين الثقافى والاجتماعى، وعلم الاجتماع.. إلخ[٦]. كما أن هذه النظرية تعيد النظر فى المعايير المتداولة والمسلمات وتبحث عن بدائل لهذه المعايير والمسلمات والافتراضات التى نعتقد بصحتها، وهى ليست كذلك. إنها تضع موضع المساءلة عددا كبيرا مما نأخذه فى حياتنا اليومية وكتاباتنا على عواهنه. ومن ضمن ذلك مفاهيم مثل المعنى، والمؤلف، والقراءة، والذات، وعلاقة النصوص بشروط إنتاجها[٧]. إن النظرية بهذا المعنى عابرة للاختصاصات، تؤثر فى حقول معرفية بعيدة عن الدائرة التى تعمل ضمنها. ولعل تيرى إيجلتون مصيب إذ يقول إن النظرية الأدبية هى "كتلة من الخطابات واهية الصلة ببعضها بعضا نجمعها تحت عنوان مؤقت هو النظرية ليس للنظرية. تلك الهوية العتيقة المصونة التى تمتلكها الخطابات الأخرى، ومن ثم يمكن استخدامها لأغراض وغايات مختلفة"[٨].

إذا كانت النظرية لا تستقر على حال، كما أنها تعمل فى عدد لا يحصى من الحقول، فمن أين تنبع مقاومتها والتحريض ضدها، والعودة للتخلص منها والحديث عن قصورها وصنميتها؟

يبدو أن الانتشار الواسع للنظرية الأدبية، وقدرتها على الامتداد إلى حقول ومناطق جديدة كانت فى السابق حكرا على بعض المعارف والعلوم الإنسانية، وكذلك معالجتها للممارسات والتعبيرات الإنسانية المختلفة بوصفها نصوصا خالصة، قد أدى إلى ترهل النظرية وابتعادها شيئا فشيئا عن إدراك الشروط السياسية والاجتماعية التى تجعل من "النصوص" التى تقرأها النظرية ممكنة الوجود. لقد تحولت النظرية، بحسب روبرت شولز[٩]، إلى ممارسة سحرية كتيمة hermetic وأصبحت النصوص تنعكس على ذاتها ولا يمكن إسنادها إلى مرجع، ولذلك فهى بعيدة عن متناول النقد وعن حقل بحثه.

يعتنق شولز، فى تعليقه على هذا النوع من النظرية الأدبية المنسحبة من العالم، موقف إدوارد سعيد الذى يطلق عليه اسم "النقد الدنيوى"، أو العلمانى، مقابل ما يسميه فى الصفحات الأخيرة من كتابه "النص والعالم والناقد" النقد الدينى". ويرى سعيد أن "النصية Textuality فرع من فروع النظرية الأدبية غامض وملغز ومطهر إلى حد بعيد (...) وغالبا ما تعزل النظرية الأدبية، كما تمارس فى الدراسات الأكاديمية الأمريكية الآن، النصية عن الظروف والأحداث والإحساسات الفيزيائية التى جعلتها ممكنة الوجود وصيرتها واضحة ومدركة بوصفها نتيجة للعمل والجهد الإنسانيين[١٠]. ويختلف سعيد مع هذه الممارسة انطلاقا من كونه يرى أن النصوص الأدبية" فى أكثر أشكالها مادية منشبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. إن النصوص موجودة فى العالم [الدنيا]، ومن ثمّ فإنها دنيوية". (ص: ٣٥) وعلى

هذا الأساس فإن هدف النقد الدنيوى هو "الوصول إلى إحساس مرهف بما تستلزمه قراءة أى نص، وإنتاجه وبثه، من قيم سياسية واجتماعية وإنسانية"(ص: ٢٦).

انطلاقا من هذا الفهم لوظيفة النقد يميز إدوارد سعيد بين النظرية والوعى النقدى "فالوعى النقدى هو إدراك الاختلاف بين المواقف. وإدراك الحقيقة التى مفادها أن لا نظام، أو نظرية، يمكن أن يستنفدا الموقف الذى منه انبثقت أو إليه انتقلت هذه النظرية (...) إن الوعى النقدى هو إدراك مقاومة النظرية، وإدراك ردود الفعل التى تثيرها النظرية فى التجارب والتأويلات الملموسة التى هى فى صراع معها. وفى الحقيقة أننى أريد أن أذهب بعيدا وأقول إن عمل الناقد هو توفير مقاومة للنظرية، وفتح هذه النظرية على آفاق الواقع التاريخى، على المجتمع والحاجات والاهتمامات الإنسانية. إن عمله هو أن يحدد الشواهد الملموسة المستخلصة من الواقع اليومى الذى يكمن خارج أو بعد منطقة التأويل" (ص: ٢٤٢).

تمثل الفقرة السابقة التى اقتبسناها من إدوارد سعيد واحدا من أكثر المواقف المضادة للنظرية قوة. إن سعيد رغم كونه واحدا ممن أسهموا فى تطوير آفاق النظرية الأدبية المعاصرة فى الغرب بخاصة والعالم بعامة، يفضل النقد على النظرية، ويسعى من خلال نقده لها إلى إعادة الاعتبار للنقد والتاريخ والوعى المستند إلى الممارسة الإنسانية التى وقفت منها النظرية، بعامة وعلى الأقل فى أكثر أشكالها انحيازا للنصية، موقف عداء. وهو الأمر نفسه الذى يتنبه له تيرى إيجلتون عندما يقول "أظن أنه عندما تتجاوز النظرية الممارسة؛ وأنا هنا لا أتكلم بالتحديد عن النظرية الأدبية بل عن النظرية بالمعنى الواسع للكلمة، فإن ذلك يؤشر باتجاه وجود مشكلة. إنه يشير إلى وجود مشكلة فى الواقع الاجتماعى العملى، وهذا بالطبع سوف يدفع النظرية إلى الالتفات إلى نفسها بأشكال قد تكون غير منتجة: وهذا يعنى أن النظرية تصبح بشكل من الأشكال مكتفية بنفسها، ومولدة ذاتيا[١١].

إن الافتتان الثقافى بالنظرية الأدبية، فى أوساط المؤسسة الأكاديمية الغربية، يقابله تنبه إلى المشكلات التى تولدها والحدود التى تقيم ضمنها عبر تناسى الشروط المولدة للنصوص والممارسات، فى بعض تيارات هذه النظرية. لكن نقد النظرية، بوضع تياراتها فى سلة واحدة والتعامل معها بوصفها متشابهة، يغفل فى الحقيقة كونها مجرد مظلة تجتمع تحتها أشكال متنافرة من الممارسات النصية والنظرية والتحليلات التى ترتكز إلى مفاهيم وتصورات مختلفة للنصوص والعالم. لكن مقاومة النظرية، سواء بأشكالها التقليدية المعادية للتجديد النظرى والمعرفى أو من خلال نقدها من داخلها، كما يفعل إدوارد سعيد وتيرى إيجلتون مثالا لا حصرا، هو نوع من الحيوية الثقافية والسياسية والاجتماعية التى ترفض أن يتحول الوعى النقدى للعالم إلى مجرد ممارسة نصوصية على الورق بحيث ينسحب المثقفون إلى شرنقتهم الداخلية ليمارسوا طقسا سحريا فى فصل البشر عن شرطهم التاريخى.

الهوامش :

(١) انظر :

Richard Rorty, Consequences of Pragmatism, University of Minnesota Press, 1982, p.66.

نقلا عن : Jonathan Culler, Literary Theory: A Very Short Introduction, Oxford University Press .1997, p.3

(٢) راجع :

Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction, Basil Blackwell, Oxford, 1983, p.vii.

(٣) انظر :

Roman Jacobson, Selected writings, the Hague- Mouton, vol. 2, 1971, p.711.

(٤) يصطف رومان ياكوبسون وجريماس ورولان بارت وكلود ليفى شتراوس وجاك لاكان وتزفيتان تودوروف تحت المظلة نفسها.

(٥) انظر :

Julie Rivkin and Michael Ryan (editors), Literary Theory: an Anthology, Blackwell, Oxford, 1998.

(٦) انظر جوناثان كلر، مصدر سابق: ص ٣ - ٤.

(٧) يدخل فى نطاق النظرية دراسة مفهوم القوة والجنس وعلاقة المعرفة بالسلطة، كما لدى فوكو، ودراسة علاقة الاستشراق بطريقة نظر الغرب إلى الشرق وتشكيله لمفهوم الشرق على هواه ولخدمة أغراض غير علمية، كما فعل إدوارد سعيد فى كتابه "الاستشراق".

(٨) من حوار أجراه مع إيجلتون مايكل بين ونشر فى كتاب :

Terry Eagleton, The Significance of Theory, Basil Blackwell, Oxford, 1990.

وانظر ترجمة الحوار فى : فخرى صالح (محرر ومترجم)، النقد والمجتمع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٩٣ - ٢٢١.

(٩) انظر كتابه :

Robert Scholes, Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English, Yale University Press, New Haven and London, 1985. Chapter 5.

وانظر ترجمة لهذا الفصل من قبل الكاتب فى الكرمل، عدد ٢١ - ٢٢، نيقوسيا (قبرص)، ١٩٨٦، ص٣٥٧ - ٣٦٦.

(١٠) انظر كتاب إدوارد سعيد:

Edward Said, The World, the Text and the Critic, Faber and Faber, London. 1983, pp. 3-4.

وقد قام روبرت شولز بتصدير الفصل الخامس من كتابه "سلطة النص"، المشار إليه سابقا، بالفقرة السابقة من كتاب إدوارد سعيد. وهو يشير فى بداية هذا الفصل إلى كون سعيد يرى أن على المرء إذا أراد أن يصبح ناقدا أن يطرح النظرية ويتخلى عنها صراحة لأن النظرية الأدبية المعاصرة، وحسب سعيد "قد أدارت ظهرها للعالم لتحتضن مفارقات النص الضدية والتباساته غير المفكر بها".

(١١) انظر إجابته على سؤال وجهه إليه مايكل بين فى مصدر سابق، ويمكن مراجعة الحوار معه فى ترجمته العربية فى : فخرى صالح (مترجم ومحرر)، النقد والمجتمع، ص: ٢٠٤.

المكان اليومي في السرد الفني
قراءة لمالك الحزين لـ إبراهيم أصلان
الكيت كات لـ داوود عبد السيد
الشعلة المجنونة لـ دريو لا روشيل
الشعلة المجنونة للويس مال

سلمى مبارك

أصبح الاهتمام الذى يثيره مفهوم " اليومي" فى الآونة الأخيرة، ظاهرة تعبر الكثير من مجالات الفكر المعاصر. ويأتى هذا الإهتمام موازيا لتهاوى زمن الأيديولوجيات، فى ظل ثقافة جديدة ترسى دعائمها على فكرة التخلى عن التاريخ. إن "المكان" الذى يشكل مع كلمة "اليومي" الموضوع الرئيسى لهذه الرسالة يعتبر مفتاحا وأداه تمكننا من عقد علاقة متبادلة بين النص الفنى والسياق التاريخي والاجتماعي. **مالك الحزين** لإبراهيم أصلان (١٩٨٣)، **الكيت كات** لداوود عبد السيد (١٩٩١)، **الشعلة المجنونة** لدريو لا روشيل (١٩٣١)، **الشعلة المجنونة** للويس مال (١٩٦٣) تطرح إشكالية الكتابة واليومى على عدة مستويات .

قد يوحى عنوان هذه الدراسة بأن تساؤلنا الرئيسى ينصب على عملية التحول السيميائى من النص الأدبى إلى النص الفيلمي، لكن فى الواقع لا تشكل دراسة عملية التحول هذه سوى جانب من اهتمامنا الذى ينصب بالأساس على محاولة فهم السبل المختلفة التى يشارك بها كل من الأدب والسينما، من خلال مفهوم "المكان اليومى"، فى المشروع الجمالى الذى أرسته الحداثة .

المكان اليومى بوصفه مفهوما فنيا يشكل – فى إطار هذا العمل– المجال الذى تتصارع وتتبلور فيه العناصر المكونة لشروع الحداثة. والمقارنة بين الجانب الفرنسى المعبر عن حداثة المركز والجانب العربى معبرا عن حداثة "الأطراف" تتيح لنا أن نشهد كيف تشكلت هذه الحداثة. أثناء مرورها عبر حقول عدة، ثقافية وتاريخية. وكيف كان لها آثارها المتباينة فى كل حقل على حدة.

إن اختيار نصوص تربط بين مجالى الأدب والسينما له عدة أسباب : السبب الأول– البديهى والذاتى– هو الرغبة فى دراسة وتعميق العلاقة العاطفية التى نشأت بيننا وبين الفن السابع والتى كان لها الأثر الأكبر فى إعادة تشكيل نظرتنا للأشياء. السبب الثانى. وهو الأكثر موضوعية يتعلق بالشك الذى بات يؤرقنا فى مدى فاعلية ثقافة الكلمة المكتوبة فى ظل مجتمعات تنتمى إلى العالم الثالث. إن ثقافة الصورة، وبخاصة السينما، تعتبر حديثة العمر مقارنة بثقافة الكلمة. وهذا الشباب يجعلها أكثر تحررا وقدرة على تقديم رؤية للعالم متخففة من ميراث قديم فرضته تقاليد وصراعات ثقافية وتاريخية تبدو اليوم وكأنها تكبل الكلمة المكتوبة وتحصرها فى أفق تجد صعوبة فى الفكاك منه .

على المستوى المنهجى، لا تخفى هذه الدراسة توجهاتها الاجتماعية. وقد شكلت الفرضيات التى قدمها "علم اجتماع اليومى" قاعدة نظرية غاية فى الثراء. مكنتنا من تكوين الأدوات المنهجية المناسبة لدراسة موضوع "المكان اليومى" فى الأعمال المختارة. أما بالنسبة "للمكان" بوصفه عنصرًا فنيًا، فقد نجحنا إلى حد ما فى الابتعاد عن ميراث نقدى بنيوى حاصر دراسة الأدب فى السنوات الأخيرة وجعل من الإنسان "مقطعاً مفقوداً" فى العمل الأدبى، مقابل تحويل "البنية" إلى كائن مستقل .

تنقسم الدراسة إلى أربعة أجزاء :

نناقش فى الجزء الأول عدة تعريفات "لليومى" – قدمها علم الاجتماع – ونحاول تحديد موقع المفهوم على المستويين التاريخى والجمالى فى الحقلين الأدبى والسينمائى الفرنسى والمصرى . وفى الأجزاء الثلاثة التالية، ندرس "المكان اليومى" بوصفه تكوينا زمانيا مكانيا : فعلى أحد المستويات يعبر المكان اليومى عن الإيقاع الذى ينظم علاقة الإنسان بالزمن (الجزء الثانى) وعلى مستوى ثان تأتى أزمة الشخصيات فى إطار أزمة مكانية عامة تنعكس على علاقة الإنسان "باليومى" الخارجى فى المدينة (الجزء الثالث) وعلى علاقته "باليومى" الداخلى، الخاص والحميم.

فى الجزء الأول ، نحاول توضيح معنى المقابلة بين اليومى والتاريخى فى ظل توارى النظرة التاريخية المستأمنة لمستقبل يحمل حلولاً وإجابات لمشكلات الزمن الحاضر . فالتاريخ الذى شكل منذ هيجل العمود الفقرى لمفهوم الحداثة يترك مكانه اليوم لظواهر جديدة يعيش فيها الأفراد الزمن يوماً بيوم، فى حاضر كثيف مستقبل غير واضح المعالم. ومن هنا تشكل "ثقافة اليومى" أحد المظاهر الرئيسة فى مجتمع ما بعد الحداثة . ومن خلال تحديدنا لموقع اليومى فى عدة نظم للقيم الفنية والأدبية ، تظهر لنا تلك الاستمرارية التى ميزت الحداثة الغربية وجعلت من الأدب والسينما مشاركين فاعلين فى تاريخ واحد . فقد طورت السينما الإرث الجمالى الذى وضعه الأدب عبر قرون عديدة : لقد ولدت السينما فى عصر كانت الأفكار الفلسفية والسياسية قد تشبعت بفكر الحداثة . تلك الحداثة التى كانت ماتزال فى بدايات غزوها للحياة اليومية للفرد الحديث.

أما على الجانب العربى، فإن تلك المقابلة بين "اليومى" و"التاريخى" لم تحدث بالشكل نفسه، ذلك لأن التاريخى لم يلعب فى مجتمعاتنا الدور نفسه تجاه اليومى، فهو لم يستطع أن يقدم له الحلول المعيشية المناسبة ولا أن يجعل من اليومى ذلك السهل، البديهى، العادى، الميكانيكى، وبالتالى الذى يفقد معناه شيئا فشيئا. وإذا كان التاريخى لم ينجح فى إزالة إشكالية اليومى، فهذا لا يمنع كون العلاقة بينهما بحثا مستمرا عن إمكانية للتواصل من أجل محاولة تشكيل المعيشى وتغييره. وقد أتى عصر النهضة العربى فى القرن التاسع عشر شاهدا لبداية مشروع الحداثة، مقدما حلوله الخاصة لإشكالية اليومى، ومناضلا على المستوى السياسى والثقافى، إلى أن جاءت ستينيات القرن العشرين وتعددت التساؤلات، وخاصة من قبل الأدب والرواية الجديدة حول فاعلية ونتيجة مشروع النهضة بعد سنوات عديدة من النضال والأحلام الكبرى. إن الخلل الذى أوجدته مفاهيم الحداثة داخل المعيش اليومى الشعبى، كما يعبر عنه إبراهيم أصلان فى رواية **مالك الحزين** ليس فى الواقع سوى إعلان إخفاق مر وحزين : لماذا تفقد أدوات التغيير جدواها، بينما نجحت فى سياقات أخرى ؟ لماذا يبقى الواقع بائسا . والمعيش معقدا . واليومى إشكاليا ؟

ننتقل بعد ذلك إلى الجزء الثانى وفيه نبدأ دراسة المكان اليومى ذاته. فنتوقف عند الإيقاعات الزمنية المختلفة لليومى فى الفيلمين والروايتين. فنجد أن توظيف الزمن يختلف فى العملين العربيين عنه فى العملين الفرنسيين. فتجربة اليومى مثلا فى **الشعلة المجنونة**، الرواية والفيلم، قائمة على نقد الزمن الخطى وعلى التكرار الممل والنمطى وعلى كآبة الزمن الخاوى. بينما نقف فى العمليين العربيين على غياب الزمن الخطى فى ظل ضبابية النظرة التاريخية، والإستئناس بالزمن الدائرى التكرارى باعتباره ضامناً لوجود الأشياء ومحافظاً على بقائها ضد زمن التحولات الذى قد يأتى بالفناء.

فى الجزء الثالث نتابع دراسة اليومى فى وجوده المكانى الخارجى، الجماعى، العام، وذلك من خلال تجربة التجوال فى شوارع المدينة من جهة، وتأمل المشهد المدينى عبر مسافة

تساؤلية من جهة أخرى. وفى هذا الجزء المكون من ثلاثة فصول، نتحرى علامات اليومى فى المكان بتحليل ثلاثة أساليب جمالية :

١- التعبير عن المكان بصفته وجودا دائما، قديما ومستقرا.

٢- الاعتماد على حقل دلالى مرتبط بصور وأشياء المدينة بوصفها عناصر فى تجربة القارئ الواقعية والخيالية .

٣- التعبير الفنى عن "العادى " le banal مع محاولة لتعريفه وتحديد موقعه فى السرد الفنى الحديث .

فى الجزء الرابع نصل بدراسة اليومى إلى المكان الداخلى الخاص، الذى يعبر عن نفسه داخل الغرف المغلقة بحميميتها وسكونها ووحدتها وكذلك فى إطار اجتماعية الأماكن الأكثر انفتاحاً، مثل غرف الجلوس والطعام . إلخ . نتوقف هنا عند علاقة الشخصيات بالأشياء واجتماعية المكان عبر كثافة العلاقات الإنسانية القائمه به . والنموذج العائلى. كذلك الشكل الاحتفالى لحياة الصالونات البورجوازية. إن الفيلم والرواية الفرنسيين يؤكدان على الفاصل الواضح بين المكان الخارجى والداخلى . بينما يميل هذا الفاصل نحو التلاشى عند داوود عبد السيد وإبراهيم أصلان : فالمكان الشعبى يعاش على المستوى الجماعى الخارجى، لا يعرف الفاصل بين الخاص والعام ، لكن هذا الوجود الخارجى يكون بمثابة وجود داخلى فى مقابل عالم المدينة المتسع .

نستطيع أن نعرض الأسئلة المطروحة فى الخلاصة فى نقطتين رئيسيتين :

على المستوى الأول تنطلق الأعمال الأربعة من إخفاق المكان اليومى وإشكالية الزمن الخطى التاريخى . فى الجانب الفرنسى يوجد رفض لإيقاع يومى ردئ يفرضه نمط الحياة فى المدينة الحديثة، أما فى الأعمال المصرية فاليومى يشكل جزءا من أصالة المكان والذات ، لكنه يجد نفسه فى وضع حرج، مهددا بالتلاشى. والمكان متوحد مع ذاته فى التجربة الغربية ، لكنه غير قابل للخلاص ويضع الإنسان أمام خيارين: إما التأقلم مع واقع سيئ بالضرورة، وإما الانتحار. عند إبراهيم أصلان وداوود عبد السيد، المكان ثنائى على الدوام : فوراء بؤس وفقر المكان الحميم توجد أصالة ونقاء لمادة قديمة أنطولوجية . وبالعكس خلف ثراء ورونق المكان الحديث يختفى الفساد والخيانة. لكن كلا من الفيلم والرواية يتبنى استراتيجية مختلفة للتعامل مع إشكالية المكان . الرواية تبكى مكاناً حبيباً يحتضر ويسلم أنفاسه الأخيرة، وإن ظل إيمان يبقى بجدوى انتظار حل توفيقى ينقذ اليومى الحميم. أما الفيلم فهو يحاول تجاوز كافة الحلول المقدمة سواء كانت تكيفاً أو ثورة أو إحياء لأساطير. الفيلم يدير ظهره لكافة الحلول ويسعى لقطع الحبل السرى بين الإنسان والمكان كى نغمض العين فلا نرى الأرض، منطلقين على دراجة بخارية نحو السماء. إن ما يقارب بين فيلم **الكيت كات** وأفق ما بعد الحداثة، هو اختفاء ذلك الإيمان بوحدة مفقودة فى غياهب التاريخ. يفرض إنسان اليوم نفسه بوصفه قيمة، حياته تساوى التاريخ أما العكس فلم يعد مقبولاً.

النقطة الثانية فى هذه الخلاصة تتعلق بالعلاقة بين السينما والأدب فى إطار مشروع الحداثة التقافى. فنخلص إلى أن عملية التحول من النص الأدبى للنص الفيلمى قد تميزت فى الجانب الفرنسى بالتقارب ، فى مقابل الاختلاف الذى باعد بين الرواية والفيلم المصريين. والمسافة الفاصلة بين هذين العملين تعتبر علامة دالة على التباعد بين الأفق السينمائى والأفق الأدبى ، ذلك التباعد الذى يشكل جانباً من ظاهرة الفصام التى تعبر المجال المعرفى العربى ، والتى تعبر عن نفسها فى الخصام المستمر بين اليومى والتاريخى.

وإذا كان الأدب قد اختار منذ أمد طويل ، بسبب تقاليده الذهنية ، تلك التقاليد التى واكبت نشوء الأدب الحديث وخاصة الرواية فى مطلع القرن العشرين ، اختار أن يتحدث باسم التاريخ والقائمين عليه، سواء كانوا واقعيين أو مفترضين ، فإن المشروع السينمائى قد اختار-

نتيجة أصوله الصناعية والتقنية – التقارب التلقائي مع مادية الواقع دون أن يكبل نفسه بمثاليات الذهن وطموحات الكلمة. أما التقارب بين الرواية والفيلم الفرنسيين فقد جاء هو الآخر دالا على حالة التفاهم التي ميزت علاقة السينما الغربية بالأدب في فترة الخمسينيات والستينيات. محولة التنافس القديم إلى تبادل ومشاركة في أفق معرفي وجمالي موحد، مكن له وصول إنسان العصر الحديث في الغرب لمستوى وعي متواز، هيأت له الثقافة الصناعية التي تتبادل فيها الخطاب كلا من الكلمة والصورة. ومن هنا يحق لنا الربط بين هذه الوحدة التي جعلت من السينما والأدب مشاركين في تاريخ واحد، حديث ومتطور وأحادية المكان اليومي في عملي "دريو" و "مال". وعلى الجانب الآخر لا نستطيع أن نغفل أن تباين الوعي السينمائي والأدبي في **الكيت كات** و**مالك الحزين** يأتي معبرا عن التناقضات المعرفية للحداثة العربية، والتي انعكست بدورها على إشكالية مكان دائم الثنائية وملتبس.

ولنا أن نختم بتساؤل ذهني بالدرجة الأولى : لو كانت إمكانية الاختيار لدينا، أي الطريقين كنا سنتخذ؟ هل كان الأفضل أن ننعم بذلك التوحد مع الذات في ظل حضارة متماسكة، متناغمة، وإن كانت في سبيلها، اليوم، للوصول إلى أقصى حدودها الوجودية، أم الأفضل هو أن نعيش هذا الصراع في ظل ظروف تاريخية، متضاربة، لا تجد سبيلا للمصالحة، وإن كانت تمكننا من أن نمس بأيدينا تلك النواة الأنطولوجية التي تبقينا على قيد الحياة؟

قراءة فى "عمارة يعقوبيان"

محمود عبد الوهاب

عمارة يعقوبيان التى اختارها علاء الأسوانى بطلة لروايته إحدى عمارات عديدة فى قلب القاهرة.. فى حى من تلك الأحياء التى كان يسكنها قبل ثورة ١٩٥٢ أفراد الصفوة من الأجانب والمتمصرين وكبار ملاك الأراضى المصريين.. أولئك الذين كانوا يديرون عجلة الاقتصاد المصرى من إقطاعيانهم وبنوكهم وشركاتهم. ويتبادلون بينهم سلطة الحكم ومنابر المعارضة.

كانت عمارة يعقوبيان تتوسط ذلك الحى الأرستقراطى ذا الملامح الأوربية التى تتجلى فى طرزه المعمارية وديكورات محلاته التجارية. ولافتات مطاعمه وحاناته. وأنواع العروض التى تقدمها ملاهيه الليلية ودوره السينمائية. كما تتجلى فى لغات سكانه وأزيائهم وأساليبهم فى الاستمتاع بالغناء والموسيقى والرقص والخمور .. إلخ.

داهمت ثورة ١٩٥٢ بسياستها ذات الطابع التحررى والوطنى والشعبى مجتمع العمارة (الذى يلخص ملامح الحى) فهجرها الأجانب إلى بلادهم. وتوارى بعيدا عنها رموز المجتمع الإقطاعى القديم. وسكن شقق العمارة أفراد الصفوة الجديدة من الضباط.

وكما شهدت العمارة ملامح الحراك الاجتماعى الذى صنعته الثورة شهدت مرة أخرى ملامح ما أحدثته فى مصر سياسة الانفتاح الاقتصادى فى سبعينيات القرن الماضى: فقد سكن شقق العمارة شخصيات بدأت رحلتها من السفح وسرعان ما صنعت ثروات كبيرة من وضع اليد على أراضى الدولة، ومن التجارة فى العملة والشقق المفروشة والمخدرات والبضائع المهربة.. إلخ.

كانت عمارة يعقوبيان فى رواية علاء الأسوانى هى المكان ومسرح الأحداث، أما الزمان فكان بداية التسعينيات من القرن العشرين: حيث نشطت جماعات الإسلام السياسى فى الجامعة والأحياء العشوائية بالعاصمة وأقاليم الصعيد، وحيث مارست إرهابها المسلح ضد رموز الحكم والفكر، وحيث اندلعت حرب الخليج الثانية بكل ما ترتب عليها من تحالف دولى للتصدى للقوات العراقية وإجبارها على الجلاء عن الكويت، وبكل ما أحدثته فى الكيان العربى من تصدعات سياسية واقتصادية وثقافية.

عبر مجموعة من المحاور المتوازية يتابع القارئ فصولا من حياة مجموعة من شخصيات كانت تسكن العمارة.. شخصيات تباينت أعمارها ومستوياتها الطبقية وطموحاتها ومصائرها:

- زكى بك الدسوقى ابن المجتمع الاقطاعى القديم وآخر بقاياه. والذى يحيا أيامه الأخيرة متحسرا على انقضاء سنوات ما قبل الثورة بكل ما فيها من عز ووجاهة ونظم وأعراف مستمدة من تقليد الأجنبى الأوروبى فى سلوكه وزيه وكلامه وطعامه وشرابه وأساليب إدارته لمحلات اللهو والتجارة. كان زكى بيك ناقما على ثورة يوليو بكل رموزها وشعاراتها وتوجهاتها السياسية، فقد استولت بقوانين الإصلاح الزراعى على آلاف الأفدنة التى كانت ستئول إليه بالميراث، وأحدثت انقلابا كاملا فى البناء الطبقى لمجتمعه الراسخ القديم مما ضيع عليه فرص الترقى فى كوادر حزب الوفد ومناصب الحكم.

عاش زكى بك شبابه ورجولته وكهولته حتى تجاوز الستين من عمره دون زواج، فقد اعتاد حياة اللهو ومصاحبة الغانيات والتجول الحر فى المدن الأوربية، والاستمتاع بالغناء والموسيقى والخمر والثرثرة مع الأصدقاء عن الآثار الوخيمة لديكتاتورية حكم العسكر والتى عانت منها مصر على كل الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

كان زكى بك يخوض صراعا بائسا مع أخته التى تشاركه سكنى شقته، والتى كانت تسعى سعيا جادا للاستيلاء على ثروته فى حياته وقبل مماته. وقد بلغ هذا السعى ذروته بمحاولة الحجر عليه. لكن زكى بك فاجأ أخته بزواجه من بثينة السيد وهى فتاة فى عمر أحفاده.

- الحاج عزام الذى بدأ حياته ماسحا للأحذية ثم اختفى سنوات طويلة تاجر خلالها فى المخدرات ثم عاد بملايين مكنته من شراء فروع عديدة لنشاطه فى بيع الملابس، وصعدت به إلى عضوية مجلس الشعب.

تزوج الحاج عزام - رغم تقدمه فى السن - سرًا من سعاد جابر الجميلة الفقيرة، وأسكنها إحدى شقق العمارة بعيدا عن سكنه مع زوجته الأولى وأم أولاده الشباب. كانت سعاد عند الحاج عزام امرأة للمتعة فقط فقد كان شرط عدم الإنجاب أحد الشروط التى أصر عليها قبل إتمام عقد الزواج. لكن سعاد أخلت بالاتفاق وحملت منه فأرغمها على إجهاض حملها قبل أن ينفصل عنها بالطلاق واستطاع الحاج عزام الحصول على توكيل لبيع السيارات اليابانية حقق من خلاله أرباحا بالملايين، لكنه اضطر صاغرا إلى التنازل عن ربع أرباحه لعناصر فى جهاز السلطة بإمكانها عرقلة نشاطه، والنبش فى ماضيه المشبوه، وملاحقته بالتقارير الرقابية ودعاوى التهرب الضريبى.. إلخ.

- حاتم رشيد رئيس تحرير جريدة قاهرية ناطقة بالفرنسية، وابن أحد خبراء القانون الدولى من زوجة فرنسية كان حاتم قد عاش طفولته وصباه مهملا من أبويه اللذين تركاه لرعاية الخدم. وهو ما أثمر فى النهاية إدمانه للشذوذ الجنسى، لكن الشذوذ فى حياة حاتم كان هامشا محددا بإحكام فى حياته الحافلة بكفاءة الأداء المهنى وإتقانه اللغات وثقافته وانتمائه على صعيد الفكر - لا التنظيم لقوى اليسار الاشتراكى.

- عبدربه الصعيدى الفلاح الأمى الفقير. الذى اختاره حاتم من بين جنود الأمن المركزى وانتشله من الفقر وأغدق عليه المال كى يصبح عشيقه الخاص. عاش عبدربه مع حاتم معذبا بالشعور الدينى بالإثم.. خائفا من عقاب الله، وعندما مات ابنه أيقن إن موته كان الجزاء الإلهى على ممارسته اللواط. وصمم على الخروج نهائيا من حياة حاتم. لكن حاتم كان يلاحقه ويغريه بمال كان فى أشد الاحتياج إليه.

كانت علاقة عبدربه بحاتم تلقى على حياته مع زوجته ظلالا قاتمة وشائكة وكئيبة، ولذا ما أن قاوم حاتم محاولاته الخروج من حياته حتى انهال عليه ضربا بكل ما فى كيانه من غضب وشعور بالذنب واحتقار للذات.

- بثينة السيد فتاة فى العشرين حصلت على دبلوم التجارة، وتهيأت للعمل والزواج من طه الشاذلى زميلها فى سكن السطوح وابن بواب العمارة، لكن وفاة أبيها المفاجئة اضطرتها للبحث عن عمل لمعاونة أمها التى تخدم فى البيوت وللمساهمة فى الإنفاق على أخوتها التلاميذ فى المدارس.

عملت بثينة لفترات قصيرة فى عديد من الأعمال، لكنها كانت تترك العمل ما أن يبدأ أصحاب الأعمال فى التحرش الجنسى بها. تعلمت بثينة من زميلات العمل ومن أمها أن عبث الرجال بجسدها لا يمس الشرف طالما ظلت عذراء.

التحقت بثينة بالعمل سكرتيرة فى المكتب الهندسى الذى يملكه زكى الدسوقى مقابل مرتب كبير. ولما كان المكتب مجرد شقة يمارس فيها زكى بيك نزواته فقد أدركت طبيعة العمل الذى ستمارسه مع رجل لا يكف عن عشق النساء.

أشفقت بثينة على زكى بيك، وتعاطفت مع شيخوخته ووحدته، وسمحت له أن يداعبها وأن يقبلها، واعتادت أن تستمع لحكاياته وآرائه وشكاواه، وأخيرا أعطته جسدها كاملا وقد امتلأ قلبها بمحبته. كانت دولت أخت زكى بيك ترتب الأوراق التى ستمكنها من الحجر عليه، ولذا

استدعت الشرطة وبثينة عارية بين أحضانه (لإثبات فساده وانحلاله). أهانت الشرطة زكى بك، وعاملت بثينة معاملة العاهرات. بكت بثينة من الشعور بالخزى وقلة البخت. وقد حاول زكى بك تضميد ما أصابها من جراح، وكانت ذروة محاولاته هى زواجه منها.

ـ طه الشاذلى ابن بواب العمارة والطالب النجيب الذى استعد بمجموعة الكبير فى الثانوية العامة وبالتمرينات الرياضية للالتحاق بكلية الشرطة. تجاوز طه كل الاختبارات بنجاح لكنه اصطدم بعقبة حالت دون دخوله الكلية هى انتماؤه لأب فقير.

درس طه فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وهناك وجد نفسه تلقائيا يبتعد عن الطلبة الأغنياء ذوى السيارات والملابس المستوردة، ويقترب من الطلبة الفقراء ذوى الأصول الريفية.

انتمى طه خلال دراسته الجامعية لإحدى جماعات الإسلام السياسى. كان يشارك الجماعة صلواتها وندواتها ومظاهراتها، وكان يساعد فى كتابة شعاراتها وتحرير مجلاتها، وهو ما أدى إلى القبض عليه واعتقاله وتعذيبه.

خرج طه من المعتقل وقد أفعم قلبه بالرغبة فى الانتقام من كل الذين شاركوا فى إذلاله وإهدار كرامته، تدرب طه على القتال فى أحد المعسكرات التابعة للجماعة، وعندما صدر له الأمر باغتيال أحد قيادات الشرطة.. أقبل على تنفيذ الأمر بحماس. قتل طه الضابط المطلوب لكن حراسه أطلقوا النار عليه وهو ما أدى إلى أن يلقى مصرعه.

فى الرواية شخصيات أخرى مثل كمال المنوفى عضو مجلس الشعب وأحد قيادات الحزب الحاكم، والشيخ شاكر أحد قيادات الجماعة التى انتمى إليها طه الشاذلى، والشيخ السمان المتخصص فى إصدار الفتاوى الشرعية المناسبة لكل من الحكومة والحاج عزام، وآخرين يعملون فى خدمة الشخصيات الرئيسية أو يدورون فى أفلاكها. وهى شخصيات تلعب أدوار هامة فى حياة كل شخصية من تلك الشخصيات والسؤال الآن. ما الذى يجمع بين كل هذه الشخصيات فى بناء فنى واحد؟ أو بعبارة أخرى هل يمكن إقامة بناء روائى بين شخصيات لا يجمع بينها سوى وحدة المكان والزمان؟

وهل حشد علاء الأسوانى كل هذه الشخصيات ليستخدمها كأقنعة يبث من خلالها رسائل مباشرة إلى القارئ.. رسائل تفضح ـ هنا والآن ـ بعض مظاهر الفساد السياسى والاقتصادى، وتدين تجاوزات بعض رجال الشرطة فى معاملة المواطنين فى ظل الصلاحيات الكبرى التى يكفلها لهم قانون الطوارئ، وتكشف العواقب الوخيمة لغياب الديموقراطية وآليات تداول السلطة بدءا من تفشى الانتهازية السياسية وتزوير الانتخابات واتساع الفجوة بين الأغنياء والفقراء. وحتى توغل جماعات الإسلام السياسى فى الريف والمدينة بكل تشددها وتطرفها ومنطلقاتها السلفية وإرهابها المسلح؟

بعبارة أخرى هل الرواية فى حقيقة الأمر منشور سياسى يتوارى خلق تقنيات السرد الروائى وحيله وجمالياته؟ أم أن حشد كل هذه الشخصيات المختلفة هو حشد لكل العناصر السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والأمنية والحضارية التى صنعت بتراكمها وتفاعلها ظاهرة الإرهاب المسلح لتلك الجماعات والتى حولت طه الشاذلى من مواطن بسيط وشريف وطموح ومتدين بالفطرة إلى كادر من كوادر إحدى تلك الجماعات مفعم بالحقد والرغبة فى الانتقام، وقادر على ارتكاب جرائم القتل بقلب بارد وضمير هادئ وعقل ملأته الأوهام والضلالات؟

أخشى أن هذا النوع من الأسئلة هو ثمرة الانطباع الأول الذى قد تتركه القراءة الأولى للرواية فى وجدان القارئ، وهى قراءة مهتمة أساسا بمتابعة الأحداث ومعايشة تفاصيل المكان والبيئة وظلال التحولات التاريخية على شخصيات الرواية، ومعاينة انفعالاتهم وهواجسهم وهمومهم وأحزانهم وتقلبهم بين الرجاء واليأس أو الأمل والإحباط.

هـى قـراءة ـ إذن ـ معنـية بالتعرف على الأشجار وتنسم روائحها وتذوق ثمارها. دون أن تدعـى القـدرة عـلى الإحاطـة بالغابة. إن الاكتفاء بهذه القراءة يحرم القارئ من سبر أغوار الرواية وتأمل أبعادها البعيدة، واستكناه الدلالات التى تومئ إليها أو توحى بها. الدلالات التى تكمن فى العلاقة بين الكلمات ومساحات الصمت أو بين المكتوب والمسكوت عنه.

عـلى القـارئ إذن أن يجـتهد للإفلات من أسر براعة علاء الأسوانى ومهاراته فى صياغة حكى متدفق وحى وحافل بالشخصيات المتنوعة والتفاصيل التى تستحضر ملامح المكان وخصوصية اللحظة والتحولات النفسية لشخصياته.

وعلى القارئ أن يفلت أيضا من براعة استخدامه لتقنية من تقنيات الفن السينمائى هى ما يعرف بالمونتاج المتوازى بكل ما يوفره للقارئ من انتقال سلس ودرامى بين عوالم الشخصيات، وما يحققه من تشويق ورغبة فى التعرف على مصائرها.. رغبة تظل عبر فصول الرواية تتطلع دائما إلى الإشباع والاكتفاء.

لقـد أعـاد عـلاء الأسـوانى إلى الـرواية العربـية رواء الحكـى إلى الحد الذى قد يتوهم فيه القارئ أنه يستمتع به (لاحظ من فضلك حكاياته عن ملاك ومحاولاته الاستيلاء على مساحات من سطح العمـارة، ومشاكله مع الجيران، وأساليبه فى الدعاية لنشاطه، وهى حكايات تتوالى بفضل الرغبة الخالصة فى الحكى والاستسلام للتداعى الحر غير المنضبط) .

إن عـلاء يحكـى وكـأن الحكـى هـدف فى ذاته، أو كأنه لا هدف له سوى امتاع القارئ وتسليته وتشويقه وإبهاره، خصوصا وهو يدلف به إلى مواقع من الطبيعى أن تثير فضوله ودهشته: تجمعـات الشـواذ جنسـيا وإشـاراتهم الخاصـة وشـفراتهم، صـور التحرش الجنسى بالعاملات فى المحـلات التجارية، دنيا النساء فى الحجرات المتجاورة فوق سطوح العمارات، معسكرات تدريب المجـاهدين، طقـوس الاحـتفال بالـزواج عـلى الطريقة الإسلامية، إجراءات توفير الأمان لصفقات النسـاء، بصمات الأغنـياء الجـدد ـ ذات الطـابع الشـعبى ـ عـلى أماكن العز القديم ذات الطابع الأوربى .. إلخ.

لكـن قـراءة الـرواية بكل أبعادها الفنية والدرامية فى أمس الحاجة إلى استيعاب كل هذه التفاصيل ثم الابتعاد عنها بمسافة كافية للإطلال على معالمها الكلية، وقراءتها عبر أبجدية العلاقة بـين كـتلة الـرواية والفراغ المحيط بها، أو بين دوائر حركة شخصياتها ودائرة أخرى أوسع وأكبر يـبدعها القـارئ بخـياله. بعـبارة أخرى بين الآفاق المتاحة للرواية وآفاقها غير المرئية الأكثر عمقا وبعدًا وشمولاً.

كتـب علاء الأسوانى فصول روايته وقد حرص على ضبط أدائه السردى واللغوى والانفعالى والعاطفى فى صياغة أقرب ما تكون إلى الحياد الهادئ.. وأقرب إلى الرغبة فى تصوير الشخصيات بكـل تحولاتهـا وتقلباتها وتـرديها دوى أى محاولـة لإدانـتها أخلاقـيا.. أو وصـمها بأية أحكام قيمـية.. وقـد أبـاح له هـذا الأداء الهـادئ الحـى الرصـين مساحة من فضاء تنطلق فيها ظلال من مشـاعره الذاتـية عـبر تفاعله الوجدانى العميق مع تحولات المجتمع المصرى فى الربع الأخير من القرن العشرين.. ظلال من حزنه وغضبه وألمه وسخطه وشعوره بالخزى والهوان وهو يرى أمته تفقد بعض قيمها الراسخة التى تشكلت عبر أجيال عديدة والتى صنعت للمجتمع المصرى والعربى قوته وصـلابته: مـن هذه القيم قيمة الانتماء القومى التى حققت الصمود لمصر بعد هزيمة ١٩٦٧، والتى حاربـت مصر تحت أعلامها حربها الظافرة عام ١٩٧٣، والتى كان يفترض أن تكون حبل النجاة للأمـة العربـية فـى مجـتمع دولى تتكتل دولـه فى تجمعات اقتصادية وعسكرية لتكتسب فى عالم يحكمـه الأقويـاء موضـع قـدم، والـتى كانت السبيل الوحيد لتدارك الجرح الفلسطينى النازف فى جسـد الأمـة. لقـد تهاوت تلك القيمة الجليلة بعد صلح مصر المنفرد مع إسرائيل، واحتلال العراق للكويت، واشتراك بعض الجيوش العربية مع قوات التحالف الدولى فى الهجوم على العراق. وفى الفـراغ الناجم عن غياب تلك القيمة تحول الصراع العربى الإسرائيلى إلى صراع فلسطينى اسرائيلى

ثم تحول عند جماعات الإسلام السياسى إلى صراع بين المسلمين واليهود (يقول الشيخ شاكر (ص ١٣٦) فى خطبته: "إن ملايين المسلمين الذين يذلهم الاحتلال الصهيونى ويستبيحون أعراضهم يهيبون بكم أن تعيدوا إليهم كرامتهم المهدرة". ويردد شباب الجماعة شعارا يقول: خيبر خيبر يا يهود جيش محمد سوف يعود).

ومن القيم التى توارت فى الرواية من المجتمع المصرى قيمة الانتماء الوطنى: القيمة التى ألهمت المواطنين ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ واستشهد الشباب تحت رايتها فى حروب ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣ وتحطمت على صخرتها كل محاولات أحداث فتنة طائفية بين عنصرى الأمة. تلك القيمة توارت فى حياة الأجيال الجديدة من الشباب: هاجر ابن دولت الطبيب الشاب لأنه ـ مثل معظم أبناء جيله ـ كان كارها للأوضاع فى مصر إلى درجة اليأس. وقد أعلنت بثينة بوضوح وحسم أنها تكره مصر. وتتمنى أن تغادرها إلى بلد أخرى نظيفة وكريمة وعادلة، وقد حاول زكى بيك أن يعيدها إلى حب مصر لأنها مثل الأم قد تخاصمها لكننا لا نكرهها، لكنها قالت له أن كلامه يذكرها بالأفلام والأغانى أما الواقع الذى يهان فيه الإنسان كل يوم فى وسائل المواصلات وأقسام الشرطة وتحت أنقاض البيوت وذل البطالة فهو واقع لابد أن يدفع الإنسان دفعا لأن يكره مصر.

قالت بثينة لطه الشاذلى: هذه البلد ليست بلدنا إنها بلد من يملكون النقود. اجتهد وخذ شهادتك وسافر وبعد أن تملك النقود ارجع أو لا ترجع أحسن.

قال زكى بك لبثينة: على أيامى كان حب الوطن مثل الدين، ولم يكن الفقر مبررا لكراهية البلد. معظم زعماء مصر كانوا فقراء.. شباب كثيرون ماتوا فى الكفاح ضد الانجليز. قالت له بثينة: ها هم الانجليز قد خرجوا فهل صلح حال البلد؟

ما إن تخلت قيم الانتماء القومى والوطنى عن مواقعها الراسخة حتى تركت فراغا سرعان مابادرت إلى ملئه جماعات الإسلام السياسى: فقد استثمرت حاجة الشباب إلى المثل العليا وأحلام البطولة فحشدتهم تحت راياتهم المتوجة بهالات القداسة. فكان طه الشاذلى أحد هؤلاء الشباب الذين وجدوا فى صفوف الجماعات ما يلبى طموحات شبابهم. وقد بهرته الحياة فى معسكرات الجماعة بكل ما فيها من تقشف وزهد، وبكل ما تستدعيه من أمجاد الماضى وبطولاته.

ومن القيم التى رصدت الرواية تضاؤلها وتآكلها فى المرحلة التاريخية التى تجسدها قيمة الشرف: ظلت بثينة تتصور أن عليها كى تظل شريفة أن من واجبها ألا تسمح لأحد بأن يخدش حياءها بكلمة أو نظرة أو يلمس أى جزء من جسدها، لكن الأيام علمتها أن باستطاعتها أن تحصل على المال مقابل أن تسمح للرجال أن يعبثوا بجسدها وسوف تظل شريفة طالما بقى غشاء بكارتها سليما حتى يوم الزفاف.

وقد توهمت سعاد جابر أن زواجها بعقد شرعى من الحاج عزام يوفر لها حياة شريفة ويحميها من السقوط. لكنها اكتشفت أن ورقة الزواج توثق علاقة أقرب ما تكون إلى الزنا الحلال. لقد رفض الحاج عزام أن يكون له طفل منها وهو ما يخلع عن العلاقة الزوجية أى مشروعية ويعيدها إلى دائرة الاستمتاع بجسد أنثى مقابل أجر. لقد توارى الشرف عن علاقة مهما تواترت خلف الشكل القانونى للعلاقات الشرعية فهى فى نهاية الأمر علاقة تنتمى لدنيا البغاء.

يتساءل علاء الأسوانى فى مساحات الصمت الكامنة بين السطور: قد تتهاوى كل تلك القيم لأنها فى حاجة إلى تربية وثقافة وعلاقات اجتماعية متسقة وشعور مستقر بالأمان والعدل. ولكن لماذا تتهاوى قيم نابعة من صلة الرحم. لماذا تطرد دولت أخاها زكى بك من سكنه وتحرر له المحاضر فى أقسام الشرطة وتسعى للحجر عليه للاستيلاء على أمواله وأرضه التى ستئول إليها بالميراث بعد وفاته هو الشيخ الطاعن فى السن؟ ويتساءل زكى بك حزينا وذاهلا: هل تساوى بضعة أملاك أن يخسر الإنسان أهله؟ لقد حرضوه على أن يطرد أخته من الشقة بالقوة لكنه رفض

لأنها أخته. ولأنه حتى لو استعاد الشقة وألقى بها فى الشارع لن يكون سعيدا. كان صراعه معها يحزنه فلم يمكن يتصور أن تتردى علاقته بأخته إلى هذا الحد.

ويتساءل علاء الأسوانى فى مساحات الصمت بين السطور: ولماذا تتهاوى قيم دينية واجتماعية أقرب إلى الفطرة السوية مثل قيم الحلال والحرام والعيب. كان عبدربه فلاحا أميا لكنه كان يعرف أن اللواط حرام وأنه - كما قال الواعظ فى المسجد - ذنب عظيم يهتز له غضبا عرش الرحمن. لكن عبدربه كان يمارسه مع حاتم تحت وطأة الحاجة للمال. فهل كان استسلامه لشذوذ حاتم دليلا على هشاشة حسه الدينى أم على وطأة الفقر الجاثم على كل حياته؟

لقد انكفأ المصريون على همومهم الفردية.. يكافحون فى النهار والليل لتبرير اللقمة والثوب وحبة الدواء والكتاب المدرسى والدرس الخصوصى لعدد من الأبناء.. ولأنهم غائبون ومنفيون فى بلادهم.. ولأنهم مستبعدون من معادلات الصراع الذى تخوضه طبقه الأغنياء الجدد - الطالعين من القاع - للاستيلاء على مقاعد المجالس ومجلس الشعب فقد توحشت تلك الطبقة بعد أن دام استقرارها على تلك المقاعد. إنها توظف فى خدمتها رجال السياسة (كمال المنوفى) ورجال الدين (الشيخ السمان) ورجال الشرطة (مأمور القسم المتواطئ مع دولتّ ضد أخيها) وتوظف فى خدمتها كل أرباب المهن حتى الأطباء (أرغم الحاج عزام سعاد على الإجهاض ووجد من الأطباء ما يعينه على التخلص من الجنين وكتابة التقرير المناسب الذى يعفيه من أى مسئولية قانونية).

يقول فوزى ابن الحاج عزام للريس حميدو أخو سعاد بعد أن تم إجهاضها: "لو حاولت أنت وأختك تعملوا مشاكل أو شوشرة احنا نعرف نأدبكم.. البلد بلدنا وإيدينا طايلة وعندنا الألوان كلها.. اختار اللون اللى يعجبك".

أكاد أسمع بين سطور الرواية نغمات حزينة يعزفها علاء الأسوانى بين سطور روايته.. حين يتساءل بمرارة وغضب كظيم: ماذا يتبقى للمصرى بعد أن ماتت أحلامه البسيطة .. أحلامه فى بيت صغير ينعم فيه بالأمان والاكتفاء والستر.

لم تكن سعاد جابر تتمنى فى الدنيا إلا أن تعيش مع زوجها الذى تحبه ليربيا ابنهما .. لم تكن تريد المال ولم يكن لها أى طلبات. كانت سعيدة فى شقتها الصغيرة.. كانت تراها متسعة ونظيفة ومضيئة كأنها قصر. لكن فقر الزوج أرغمه على السفر إلى العراق حيث مات هناك.

وكانت بثينة تتطلع إلى أن تحصل على دبلوم التجارة وتتزوج من طه الشاذلى بعد تخرجه من كلية الشرطة.. كانت تحلم بشقة لائقة بعيدا عن السطوح.. يكتفيان فيها بولد وبنت حتى يتمكنا من تربيتهما. لكن أباها مات فجأة وترك لها مسئولية إعالة الأسرة. وبدأت رحلة التردى والسقوط بعيدا عن ذلك الحلم البسيط الذى كان يبدو حينئذ قابلا للتحقق بل فى متناول اليد.

يتساءل علاء الأسوانى بدهشة ومرارة فيما هو مسكوت عنه بين فصول الوراية: هل المصريون الذين صنعوا تلك الحضارة الممتدة عبر العصور والذين قاوموا الغزاة وثاروا ضد استبداد الحكام، وخاضوا حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر.. هل هم المصريون المعاصرون أنفسهم الذين لا يعنيهم سوى استمرار وجودهم البيولوجى من خلال الأكل والتناسل؟ هل هم المصريون الذين يقول عنهم كمال المنوفى: لا يمكن لأى مصرى يخالف حكومته.. فيه شعوب طبعها تتمرد وتثور، إنما المصرى طول عمره يطاطى لجل ياكل عيش.. الشعب المصرى أسهل شعب يتحكم.. أول ماتاخد السلطة يخضعوا لك ويتذللوا لك وتعمل فيهم على راحتك.

ترى من أين تهب كل تلك الشرور على المجتمع المصرى المعاصر؟ لقد عرف المصريون الفقر والاستبداد عبر عصور طويلة ولكنهم لم يعرفوا تلك الأمراض الاجتماعية التى عصفت حتى بالشرف وصلة الرحم وقيم العيب والحلال والحرام. هل كان علاء الأسوانى يومئ إلينا فى ذلك النص المتعدد الوجوه إلى خلل حضارى ينخر فى كياننا ويصنع شرخا ربما ساهم مع عناصر أخرى اقتصادية واجتماعية وسياسية فى صنع ذلك المجتمع المرتبك المتداعى المأزوم؟

وما أعنيه بالخلل الحضارى هو توجه النخبة المثقفة والحاكمة إلى تقليد الغرب وصنع هياكل سلطاته التقليدية والتشريعية والقضائية على غرار هياكله. وإشاعة قيم ثقافية مستمدة من قيمه ومعارفه ومستوى تطوره الحضارى مع تجاهل كامل لتراث الأمة وقيمها ومعارفها ومستوى تطورها.. ولعل هذا التجاهل هو ما صنع فجوة الانفصال العميقة بين النخبة والقاعدة العريضة أو بين قادة الرأى العام والجمهور.

ولعل هذا التجاهل هو ما صنع الفراغ الذى استثمرته جماعة الإسلام السياسى. والذى جعلها قادرة على استقطاب الشباب وتوظيفه فى خدمة أهدافها: يقول الشيخ شاكر لطه: أنت وجميع أبناء جيلك لم تتلقوا التربية الإسلامية. لأنكم نشأتم فى دولة علمانية وتلقيتم تعليما علمانيا فتعودتم التفكير بطريقة تستبعد الدين.

كان الدكتور حسن رشيد من أعلام القانون فى مصر والعالم العربى، وهو أحد مثقفى الأربعينيات الكبار الذين أتموا دراساتهم العليا فى الغرب، وعادوا إلى بلادهم ليطبقوا ما تعلموه هناك بحذافيره فى الجامعة المصرية.

كان التقدم عندهم والغرب كلمتين بمعنى واحد بكل ما يعنى ذلك من سلوك إيجابى وسلبى. وكان لديهم ذلك التقديس للقيم الغربية، وذلك التجاهل لتراث الأمة والاحتقار لعاداتها وتقاليدها باعتبارها قيودا تشدنا إلى التخلف وواجبنا أن نتخلص منها حتى تتحقق النهضة.

لقد عاشت أسرة الدكتور حسن رشيد فى مصر حياة غربية قلبا وقالبا.. لا يذكر حاتم أبدا أنه رأى أباه يصلى أو يصوم، الغليون لا يفارق فمه والنبيذ الفرنسى دائما على مائدته.. وأحدث الأسطوانات الصادرة فى باريس تتردد فى أنحاء البيت، والفرنسية هى لغة التخاطب الغالبة فى البيت.

هل كان شذوذ حاتم الجنسى الذى نما فى ظل هذا الشرخ الحضارى شذوذا نفسيا وفكريا ووجدانيا؟ هل كان هذا الشرخ البعيد فى صميم كينونة المجتمع المصرى هو ما صنع تلك النهاية التعسة لحياة عبدربه وحاتم رشيد؟ لقد تحول الأول إلى مجرم وتحول الأخير إلى إنسان محكوم عليه بالمذلة والهوان رغم ذكائه ومواهبه وقدراته.

بعيدا عن إبداعات شباب الروائيين التى تحتفى فقط بغرائز الجسد وإفرازاته. وتنكفئ على هموم الفرد وهواجسه وشطحاته وأحلامه والهلاوس الصاخبة فى لا وعيه، وتفتعل صراعا بين الأجيال أو بين الرجال والنساء.. إلخ.. بعيدا عن الزعم بأن زمنهم هو زمن الفرد الوحيد المنطوى على ذاته فى مجتمع هو مجموعة من الجزر الفردية المتجاورة والتى تحيا بلا انتماء من أى نوع.. بعيدا عن كل تلك الدوائر يكتب علاء الأسوانى روايته ليعيد الروائى إلى موقعه فى قلب الهموم الاجتماعية والفكرية والوجدانية لمجتمعه. فى صياغة فنية رفيعة تنأى بعيدا عن الخطابية والحماسية والتلقين المباشر للأفكار، وتستفيد من تقنيات الدراما السينمائية. لقد رسم علاء الأسوانى فى عمارة يعقوبيان لوحة جدارية لواقع المجتمع المصرى فى الربع الأخير من القرن العشرين.. لوحة كانت ألوانها القاتمة مستمدة من انتمائه العميق لأمته..

وقد كانت قتامة الألوان هى التعبير الفنى المناسب لحزنه وألمه وغضبه لما آلت إليه أحوال أمة كانت تملك من المقومات المادية والروحية ما هو جدير بأن يوفر لها حاضرا أكثر قوة وغنى ومستقبلا مشرقا.. كان لابد - إذن - من تلك الألوان القاتمة.. إذ من أين تأتى الألوان المشرقة وهو حين يتلفت حوله ليرصد مصائر الشباب فى روايته لا يرى سوى مصرع طه الشاذلى وذل حاتم رشيد، وتردى عبدربه إلى ارتكاب الجريمة، وإجهاض سعاد جابر، وزفاف بثينة السيد بكل شبابها إلى رجل طاعن فى السن. وكأنه زفاف الربيع إلى الخريف، أو زفاف الحياة إلى الموت.

فانتازيا الكشف
قراءة فى مجموعة "أباطيل" القصصية
لـ: هدى النعيمى(*)

فائز الشرع

قد لا يبدو غريبا "اقتران الفانتازيا بالكشف" فى عمل أدبى ولكن انحياز الفانتازيا للأدب. والكشف للنقد. يترك هامشا لإشكال فى تداخل الوظيفة الكشفية بين الأدب والنقد ليثار استفهام مفاده، هل ينتمى الكشف للقراءة الراصدة لمتن المجموعة القصصية (**أباطيل**) للكتابة القطرية هدى النعيمى أم أن الكشف فعالية مضافة إلى التكوين الفنتازى (الفنى) لنصوص المجموعة القصصية؟

وقبل إرواء عطش التساؤل، نحاول الإحاطة بكلا المفردتين على نحو دقيق، يجعلنا بمنأى "عن الالتباس فى فهم دلالة كل" منهما ووظيفته. فضلا على تذكير من لا يجد على سطح خارطته المعرفية حيزا" واضحا"لتموضعهما - إدراكيا" - فى ذهنه.

يشير مصطلح الفانتازيا (fantasy) إلى (عملية تشكيل تخيلات، لاتملك وجودا "فعليا". ويستحيل تحقيقها) أما الفانتازيا الأدبية فهى (عمل أدبى - يتحرر من منطق الواقع والحقيقة فى سرده، مبالغا" فى افتتان خيال القراء)[1] ويرى ت.ى. ابتر الذى حاول الاختصاص بأدب الفانتازيا وألف كتابا يحمل العنوان نفسه أن هذا الأدب فى مقاصده الأساسية وانطلاقته الأولى، يشترك مع الأدب الواقعى فى أكثر من سمة. ففضلا على الموضوع أو القيمة التى يحملها فإنه يشترك فى الافتراض الذى يجمع بين الأدب الواقعى والخيالى ويرى أنه (يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التى يمكن أن تستتر أو تتبدل فى بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الاجتماعية. ومن هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذى تحمله حبكة الكاتب الواقعى. بالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية فى أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية allegory لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفى يدون معلومة سلفا")[2] وهذا شىء من الإيضاح للفانتازيا أما الكشف فيشير معطاه اللغوى إلى (رفع الحجاب)، والاصطلاحى إلى الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعانى الغيبية والأمور الحقيقية وجودا "أو شهودا" والكشف مقابل للاختراع لأن الكشف (يطلق على حصول العلم بالأمور الحقيقية الموجودة بالفعل). والاختراع (هو الكشف عن أمور جديدة غير موجودة بالفعل كاختراع الآلات والأدوية)[3].

المفارقة التى ترتبط بالعمل الأدبى وعلاقته بالكشف كون العمل الأدبى اختراعًا يطرح تكوينا لا سابق لوجود بنيته المكتملة قبل إنشائه وإن كان متأثرا بما سبقه، وهو مع ذلك يؤدى إلى الكشف فى بنيته الموضوعية وإشاراته الرمزية. فالكشف بالآداب يمتزج فيه قسيما الضدية المعروفة الكشف والاختراع فهو كشف بواسطة اختراع. وهذا ما يمكن تلمسه فى المجموعة القصصية الثالثة للقاصة هدى النعيمى **أباطيل** التى تحفل بحضور التعبير الفنتازى بطريقة تكشف عن طبيعة هذا العالم ومحاولة اتخاذ موقف منه.

سمات عامة:

لعل الإحاطة على نحو وصفى غير متعمق بمجموعة **أباطيل** القصصية ضرورة ملحة لربط ذهن المتلقى بهذا العمل عن طريق إعطاء صورة تعريفية لمكوناته؛ إذ تتألف المجموعة من ثلاثة

(*) هدى النعيمى: قاصة قطرية.

عشر نصا قصصيا هى: (الظل يحترق)، (فى الحفرة)، (شخبطة على جدار التاريخ)، (عدالة)، (ليلى وأنا)، (أكروبات)، (ستفعلون)، (رداء) (بعد الألفية الأولى)، (دامس والعزباء)، (السيدة الجليلة) (يحدث للآخرين) و(أسطورة أخرى). وإذ تبدو الفنتازيا شاحبة فى هذه العنوانات سوى (الظل يحترق، وشخطبة على جدار التاريخ، ودامس والعزباء) فإن الإطار الكلى للعنونة يمثل البعد الأجلى للفنتازيا، بأثره المضمونى الساخر "أباطيل".

قصص المجموعة مختلفة فى الطول بحسب مجريات كل قصة وعدد شخصياتها، وما يستتبع ذلك من سعة أو ضيق فى الحدث، أو إفاضة أو اختزال فى التفاصيل مع الوفاء للجنس الأدبى، الذى اختارته الكاتبة لعملها الأدبى، وهو القصص القصيرة. والملاحظ أن طبيعة (القصص) فى المجموعة تنقسم على ثلاثة أنماط وذلك بحسب سمات تضمن لكل نمط أن يحتفظ باختلافه من حيث البناء والامتداد (الحجم) مع ما يستلزمه من توسيع فى العالم وحشد للشخصيات وخصوصية فى الحدث الناتج عن تفاعل تلك الشخصيات بصرف النظر عن موقع الراوى فى كل قصة أو جنسه.

تشكل نصوص (شخبطة على جدار التاريخ)، (بعد الألفية الأولى)، (دامس والعزباء)، (أسطورة أخرى) نمطا بنائيا يعتمد على السعة إلى حد ما، وتعدد الشخصيات بغض النظر عن انتماء هذه الشخصيات إلى عوالم أخرى أى أنها شخصيات غير مبتكرة، ويحمل انتماؤها إلى هذه القصص توحيدا لما لا يملك انسجاما فى المرجعية بالنسبة لهذه الشخصيات من حيث الموقع الزمكانى. يرافق ذلك متن حكائى يحمل ازدواجية عدم ذكر الشخصية. مع محاولة إزاحتها عن واقعها وطبيعتها التى لا تحتفظ منها إلا بملامح بسيطة.

وتشكل نصوص (ستفعلون، يحدث للآخرين، رداء، السيدة الجليلة)، نمطا "متشابها" مع الاختلاف فى موقع المحور، ويجرى فى هذا النمط تفعيل جدلية الثابت إلى المتحرك مع احتكام الجدلية لما هو ثابت يؤول إليه مصير المتحرك أو المتحول. أما التغير فى الموقع فى هذه النصوص يختص فى نصى: (ستفعلون، ويحدث للآخرين) بالحدث المؤدى إلى مصير ثابت فى حين تمثل الشخصيات (الفواعل) المتحرك الذى لا يغير من الثبات فيه تغير الظروف. فيبرز الثابت فى (رداء ، السيدة الجليلة) من خلال الذات التى تبقى على وصفها أو قدرها المحدد مهما تبدلت الهوية كما فى (رداء)، والشكل أو الظرف (فى السيدة الجليلة). ويمكن احتساب هذا النمط على ثنائية التعدد والوحدة. أما النمط الثالث فتندرج تحت محدداته نصوص (الظل يحترق، فى الحفرة، عدالة، ليلى وأنا، أكروبات) وهو نمط يتمحور حدثه حول الشخصية الرئيسة التى تدخل فى تفاعلات ظرفية وطبيعة حدثية يؤول مصيرها إلى نتيجة سلبية لا يكون فيها للبطل أية فاعلية فى محاولة التغيير وذلك استنادا "إلى ظرف إطارى يحدد من فاعلية البطل ويجعل لحركته أو محاولته التغيير رغبة غير ذات جدوى ولا طائل من ممارستها إلا لتكوين مشهد يدل على الحيرة إزاء النتيجة من حيث إيجابيتها بالنسبة للبطل أو سلبيتها. ولكن هذا البطل لا يعدم فاعلية المحاولة فى القصة، يند عن هذا الوصف نص: (الظل يحترق)، فقد خرج منها البطل بحل هو إحراق الظل والتخلص من سلطته المتمردة مع ما يجعل هذا العمل ذا أثر سلبى على وجود الذات من دون ظل أو أثر يدل عليها، ويعنى وقوعها فى الحتمية ذاتها.

ونصل إلى المستوى التعبيرى للنصوص لنواجه بالتوحد فى الأسلوب فى جميع القصص مع تعدد مستويات الوعى لدى الراوى والبطل فى كل قصة وزاوية النظر التى يحتلها الراوى وجنسه (ذكرا أو أنثى)، فالقاصة فى هذه المجموعة حريصة على الإخلاص للغة السرد وتحاول تحقيق وظيفة إبلاغية تتوسل بالوضوح والبساطة فى إيصال المعلومة أو الخبر إلى المتلقى، من دون فتح بعد آخر للغة داخل التكوين الخبرى والوصفى والسردى لنقل مجريات كل قصة. وهى قريبة إلى المتن الحكائى الذى يخلص للقصة أكثر من إخلاصه لأدبية النص بوصفه مكونا "لغويا". فالقاصة تحاول المزج بين القديم والحديث، البساطة فى الأداء والتقنية العالية، فهى تحاول الدمج بين وظيفة الحكواتى (الراوى القديم) والكاميرا (الراوى الحديث) فاللغة السردية هنا واسطة للتحول إلى عالم

القصة وليست محطة للمكوث فيها. لمحاولة فك شفراتها طلبا" لانزياح لغوى يدخلها عالم المجاز والشعرية التعبيرية وذلك خلاف ما تعج به قصص العصر الحديث من طلب الانزياح عن لغة السرد إلى لغة الشعر طلبا" للغرابة وتحقيقا" لقدر وافر من الأدبية، إلا أن القاصة هنا مطمئنة إلى شعرية الأحداث وقدرة ما تنقله خلف ستار اللغة وتكوين قصص تدخلها عوالم الأدب من دون الاتكاء على وظيفة الشعر فى التحكم بالتركيب اللغوى الجزئى (الجملة).

واقع بدون مواقع:

لا نأتى بالغريب من الحديث والنادر من الاكتشاف حينما نبرز ضرورة انتماء الأدب الفنتازى إلى التشكيل الخيالى للوقائع وما يتعلق بها أو أنه ضرب من العمل المتحرر من نظام الواقع الذى نعيشه. ولكن ما يصوره هذا الأدب من عالم يخضع لنظام متناسق يجبر المطلع عليه على الاستجابة له ولما يفرضه من منطق للأحداث وحركة الشخصيات واكتمال فعلها وعلاقتها مع بعضها، فضلا عن الظروف المحيطة بكل ذلك سواء أكانت زمنية أو مكانية، ولكنها واقعة بشكل لا يدع مجالا "للشك ضمن منظومة وجودية تحلق بمسافة ما بعيدا عن عالمنا المنظور المعاش.

وبتأجيل الحديث عن الشخصية فى النصوص القصصية لمجموعة أباطيل إلى موضع مناسب من هذه الدراسة، نشرع فى استقراء ما ينطوى عليه العالم المؤثث لحركة هذه الشخصيات فى القصص. ونبدأ بمفردتى المكان والزمان اللازمتين لتحقيق أى وجود ذى مفردات متعددة أو أحادية، المهم أنه يحوى عناصر تعى وجودها وتحدد انفصالها عن بقية ما يشاركها الوجود. مما يشترك معها فى الصفة أو يخالفها فيها، وذلك على اعتبار أن الظاهرة الطبيعية أو أى حدث مدرك " تحدث فى المكان والزمان معا"[٤] وما دام النص القصصى معنى بالابلاغ عن وجود حى أو عالم مصغر فإنه لا يمكن أن يخرج عن حتمية التعامل مع مفردتى الزمان والمكان بوصفهما ـ على الأقل ـ الإطار الذى يسور أية حركة إن لم يكن فاعلا" فى توجيهها على مستويين فعلى داخل العمل ـ أى العالم المصور ـ ودلالى بحدود ما تفرزه من معنى يشكل المكان و الزمان فيهما بعدا "علاميا" لتوجيه الدلالة أو إضافة عناصر مغنية لها. فالمكان والزمان فى عالم فنتازى، كما ترسمه نصوص أباطيل القصصية، يهندسان طبيعة خاصة تتبع خصوصية المتن الذى يصور العوالم المتبدية من هذه النصوص على أنهما غير مستقرين ومحددين تماما لاستيعاب حركة محددة لأن النظام الذى تقوم عليه هذه النصوص لا يقيم وزنا" للأعراف الواقعية فى الحدوث، لذا نجد وصفا" تاما للمكان أو ايعازا" بحضور زمان بعينه إلا ما يمكن استخلاصه من اللمحات الفنية الدالة عليهما مع خصوصية فى ما يمكن تكوينه من ملامح لهذين العنصرين الفاعلين فى أى بناء قصصى، ففى قصة الظل يحترق على سبيل المثال، كانت الإشكالية فى الشخصية ذات الطابع الوهمى فى الحضور فى داخل إطار المكان وهى الظل مع أن احتساب حركة الشخص الأصل صاحب الظل كانت كامنة داخل هذا الإطار، وذلك لأن طبيعة التعامل المكانى مع الظل كما هو مألوف لا يمكن لها التأثير أو التأثر به فهو مكون متسبب عن علاقة الضوء بالعتمة فى رسم ملامح وحدود الشخصية التى يترسم بالاستناد أى أبعادها. لكنه فى قصة الظل يحترق يسلك سلوكا "مجازيا" ويتفاعل مع المكان الذى يهجر هو الآخر طبيعتة الأصلية ليحتضن الفعل غير الواقعى للظل: (لما اصطدم فجأة "بجدار عريض، استند إليه يلهث، والتفت ليرى ظله فلم يجده.. كان ظل الجدار قد ابتلعه، فهدأ روعه واستكان، وجلس يلتقط أنفاسه المتقطعة والمتسارعة، ولم يدر أن عضلاته ارتخت وجفنيه ثقلا، ولم يشعر أن سيخا شمسيا يدخل من أذنه اليمنى ويخرج من الأخرى، ونظر فرأى رأس الظل وقد انحنى ليبدأ فى أكل قدمه فانتقض مذعورا، سحب ظله الشرير ونأى حيث الشجرة العملاقة ليربطه بها، لكنها رفضت لأنها لا تأمن لظلال الآخرين.... رأى عجوزا تماشى كلبها المتوحش. توقف الكلب ورفع رجله الخلفية ليبول، فاقترب حتى صار رأس ظله تحت رجل الكلب، ابتل الظل وانتشى هو، حاسبا أن الشرارات انطفأت ... عاد الظل ليتبعه والرائحة الكريهة وبعض الأشواك المسروقة من جذع الشجرة..) إن التعامل المكانى مع الشخص لم يكن غريبا بقدر ما كان تعامل الظل الذى يحرز وجودا ماديا كالذى توهمنا به لغة القصة التى يختبىء

تحت إيهامها للمتلقى واقعية لا تصل بالمباشر وتكشف بعض مفاصل التعبير عن ذلك ولا سيما فى (وحين حاول أن يدفن الظل وجد أنه مضطر لأن يدفن نفسه معه)[٥] ومع أن هذه اللغة هى التى تخلق عالما غير مألوف من خلال تفاعل الظل والمكان. فإن القصة تكشف عن علاقة مكانية حقيقية لا متوهمة كبعض مفاصل التعبير بين الظل والمكان من خلال جزئياته الملموسة وهو الوصف الأكثر قربا من العلاقة الفنتازية بالعالم فى تعبير قصص هذه المجموعة، فالظل (الشرير المكسو بالبول والأشواك) أخذ من المكان اعترافا ماديا بوجوده إلى أن تحول فى النهاية إلى تجسد شخص لا غبار على مشاركته الفاعلة فى الحدث: (انقض على الظل يخنقه بيده. عجنه بين أصابعه كقميص متسخ. كقطعة صلصال. ورماه فى صندوق خشبى ثم أحكم الغطاء[٦] وذلك تمهيدا لحرقه فى نهاية القصة.

وإذا كان للمكان طبيعة متميزة فى تعبير فنتازى كالذى تكتنز به قصص هدى النعيمى، فإن الزمان يشاطره هذه الطبيعة الخاصة غير المستندة إلى حرفية الوظيفة الزمانية فى الواقع. ولعل أكثر من مفصل من مفاصل القصص الواردة فى المجموعة يمكن أن يقف شاهدا على هذا الأمر. إلا أن الاكتفاء بنموذج يمكن أن يحدد طبيعة هذا الزمن مع الانتباه إلى خصوصية كل قصة وما تطرحه من فكرة وما ينتظم فيه تعبيرها من سياق فنى. ويمكن الاستشهاد فى هذا المجال بالزمان فى قصة: **أسطورة أخرى** التى سنأخذ منها مساحة غير قليلة للتدليل على نوع معالجة الزمن فى هذه القصة والمجموعة بشكل أعم:

(شهقاتها الليلة أكثر علوا من الشهور السبعة السابقة اللهم اجعله خيرا!)

أمسكت به القابلة من رجليه وقلبته رأسا على عقب ودقت على مؤخرته. فزم شفتيه ولم ينطق. لفته فى قماش من الحرير الأحمر وقدمته للرجل.

ـ جالك ولد أخرس.

قطب الملفوف بالقماش الأحمر حاجبيه ونظر إلى القابلة بقرف.

ـ خسئت يا امرأة، إنما الحديث لا يكون إلا بوقت وحساب، ولكنى سوف أرضيكم يابنى البشر الذين صرت أنتمى إليكم ..واء..واء.

تلقفه الأب بفرح وقد صار أبا لرجل، قدمه لزوجته التى جففت ضحكاتها الذابلة فى طرف عينيها بطرف اللحاف.

ـ نسميه مصطفى

ـ بل أسميه لأبى (عمران).

قفز المولود من لفافته، تأزر بالقماش الأحمر بسبابته نحو الزوجين:

ـ اسمى (جابر بن حيان) وكنيتى (التوحيدى) وما دمتما قد صرتما والدى فعليكما حق الطاعة. أومأ الزوجان برأسيهما موافقة. فاسترسل:

ـ ناولنى عمتك يا من صرت أبى، وأنت يا أمى هاتى لى خبزا منقوعا فى ماء قراح حتى تنمو هذه الأسنان ويكبر هذا الجسد.

نمت الأسنان، فمات الأب عندما عضه ولده فى أذنه لأنه نهاه عن التدخين. كبر الجسد، فأعطته أمه الفراش واللحاف واكتفت بالوسادة الخالية...)[٧].

فالزمان هنا لم يكن خطيا متسلسلا يتصل بالأحداث والأفعال وإنما كان ذا طبيعة غير مستقرة تسلك سلوك القفز على الأطر المعهودة وذلك باعتماد آلية تعبيرية تستبعد الروابط اللغوية ـ حتى بوساطة أحرف العطف على الأقل ـ لتنتقل من حال إلى أخرى مع أن الفاصل بين الحال

الأولى والتي تليها مسافة زمنية غير هينة، وإذا كان هذا يبدو نوعا من الاختزال على اعتبار أن القصة تسلك الحكاية العجائبية غير الواقعية، فإن النص ولاسيما فيما اخترناه منه يظهر بطريقة لافتة للانتباه أن القصة لا تتعامل مع الزمن أو الحدث أو وصف الشخصية المركزية داخلها.

وعودا إلى ما ألمحنا إليه آنفا نجد أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى كان يتم دون مقدمات أو ممهدات أو مراحل انتقالية ولو على المستوى اللغوى؛ حيث يأتي وصف لحالة متقدمة زمنيا بعد نهاية الفقرة التي تعنى مرحلة سابقة من دون إشارة سوى النقطة التي تعنى نهاية قطعة تعبيرية أو جملة واصفة لحال ما؛ ليأتي بعدها معطى لغوى دال على مرحلة جديدة. وهذا واضح من جملة وصف مدة الحمل غير الطبيعية (٧ أشهر) لتنتقل بعدها إلى جملة (أمسكت به القابلة من رجليه) الدالة على حالة الولادة وهو ما نجده فيبقية ما اخترناه وهو السائد في خطاب القصة بأكمله. ووصفه الحال غير المعقولة لهذه الشخصية وتحركها في أفق زماني عجائبي. ولا يقتصر التعامل مع الزمن ـ في هذه المجموعة القصصية ـ على محاولة خرقه من حيث التسلسل المنطقي للأحداث ضمن إطاره وبالاحتكام إلى مفرداته ومقاييسه المتفق عليها بين الذين يعون وظيفة الزمن ويؤرخون أعمالهم، أو يحددونها على نحو أدق بمفرداته وآلياته الكاشفة عن موقعه في الذهن البشرى بعد الإلمام بأرضية وقوعه والظرف المكاني الذى يضمه. إذ نجد أن الاستعمال المقصود للشخصيات ـ مرتبطة بزمن معين تتعين هويتها وخصوصيتها به، يقابل ـ في القصص ـ بمحاولة لخرق سطوة هذا الزمن عبر تداخل الأزمان حيث يتصل الماضي بالحاضر والآتي بالسابق عليه أو المتصل بمستقبله، وهذا ما نجده جليا في قصة **شخبطة على جدار التاريخ** الدال عنوانها على الارتباط الفني بالتعبير عن الزمن بهويته المتشكلة تأريخيا، إذ يتحول الزمن إلى موقع مكاني وتكون فرصة اتصال الحاضر بالماضي نابعة عن سطوة الماضي على الحاضر مع اتصاف من يمثل الحاضر وهي الشخصية المعاصرة بقوة تجعلها بمأمن عن الخضوع لتلك السطوة: "كان الهدهد يرفرف بجناحيه ليطل معلقا في الهواء على مستوى ارتفاع قامتي. قال إن عليّ الحضور في التو. حين رفضت، تكلم بهدوء أن، المنذر النعماني، جدك الأعلى يدعوك للمثول بين يديه"(٨).

وحيث يحصل انفكاك لعرى الاتصال الزمني المرتب بحسب حدوث الأحداث ووجود الشخصيات؛ إذ تحضر شخصيات لا صلة لها ـ تأريخيا ـ بالمنذر في بلاطه مما يجعله رمزا أعلى للوجود السياسي المقترن بالهوية التي تعبر عنها الكاتبة إذ يوجد في بلاطه الحلاج وابن رشد على غير طبيعتهما المعروفة على الرغم من وجود إشارات ترتبط بهويتهم التاريخية.

ويمكن التعبير عن التداخل الزمني وعدم انضباط عالم القصة من الناحية الزمانية فيما نجده من ذكر للأحداث الكبرى في الزمن الماضي والحاضر برحلة الانتقال من العالم الأرضي (الحاضر) إلى العالم السماوي (الماضي): "أطبقت على رقبت "البراق" وعلى كتفي دنانيرى فطار، وفي الطريق رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس، وخيول "نابليون" تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد، وحين حط البراق رحاله في شرفتي واختفى، كانت جنازة، فرج فودة، تجوب الشارع أمام بيتي"(٩).

أما الشخصيات وهي العنصر الأهم في تكوين أى عمل قصصي فقد كان لمقتضيات التعبير المؤسس على قاعدة فنتازية ذات تعامل مع أركان هذا الفن (القصة) أثر فعال في تشكيل علاقة خاصة بين الشخصيات، فضلا عن استدعائها من أكثر من مرجعية لتكوين مغلق على خصوبة في القصة مع انفتاحه على أكثر من ميدان وأكثر من عالم وبالتالى انفتاحه على أكثر من دلالة. والشخصيات أو الفواعل في القصة، بحسب المألوف من بناء القصص "مصدرهم الواقع، ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة، في أنهم ـ في ضوء العرض الفني ـ أوضح جانبا وسلوكهم معلل في دوافعه العامة. ونوازعهم مفسرة نوعا من التفسير: قد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه تعقيد ذو معان، إنسانية كذلك، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني"(١٠). ومع أن هذا التحديد ينطبق بصورة عامة على كل الأعمال القصصية بما فيها قصص مجموعة أباطيل إلا أنها تختلف في المصدر الذى لم يكن الواقع بحرفيته وبما يمكنه أن يقترب منه من سمات شخصية هي

الأوفر حظا فى الحضور ضمن هذه القصص. إذ أن أغلب الشخصيات منتزعة من أماكن مألوفة تحتفظ فيها هذه الشخصيات بوجود حقيقى وهوية معروفة إلا أن الكاتبة لا تتعامل معها بما هى عليه من وجود وما يشع منها من دلالات. وإنما تمارس إزاحة لها عن واقعها أولا وإدخالها ضمن عالم القصص الخاص وربما تقوم بتغيير وظائفها، وتغييب جانب منها، هذه الشخصيات تكتسب أبعادا دلالية لم تكن لها فى أثناء وجودها الحقيقى ولأن هذه الشخصيات تصبح أقنعة لأفكار وأهداف تسعى إلى تحقيقها، عبر وسيلة فنية تخرج بها عن عوالم التاريخ لتدخل بها عوالم الفن غير المحددة. ولا يقتصر هذا التعبير على وظائف وسمات الشخصيات وإنما يطال التغير للإزاحة حتى الأسماء كما فى (دامس والعزباء) على سبيل المثال أو (جابر بن حيان التوحيدى).

ولا يغيب عن الذهن أن هناك شخصيات لا تمت للوجود التاريخى المعروف بصلة إلا أنها لا تشاكل ما هو فى الواقع من سمات للشخصية. وكان لها حضور واضح فى بعض النصوص القصصية فى هذه المجموعة.

البناء بالتناص وتهشيم سلطة المرجع:

بعيدا عن الاستغراق فى محاولة الكشف عن مكامن الإبداع، بالاستناد إلى فاعلية التناص الصادرة عن وعى المبدع لإنتاج نصه. لابد من الاستقرار على اطمئنان مفاده عدم براءة أى نص من الوقوع فى حتمية الاشتراك مع غيره سواء أكان الاشتراك منصرفا إلى الناحية الفكرية أو الموضوع الذى يعالجها أو فى الوسائل الفنية فـ"كل نص. هو تشرب وتحويل لنص آخر"[١١] كما تقول جوليا كريستيفا، التى كان لها فضل اجتراح مصطلح التناص ومفهومه فضلا على إنضاج آليات تحليل النصوص على وفق أسسه النظرية، وما الإضافات التى تلتها إلا محاولات لتعميق أصول المنهج وتطوير آلياته كما فعل لوران جينى الذى اقترح إعادة تعريف التناص ليكون دالا على "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزى يحتفظ بزيادة المعنى"[١٢] وهذا لا يعنى أن كريستيفا هى أول من تعامل مع هذه الظاهرة وفق فهم ومصطلحات مختلفة. وإنما يعود الفضل فى تكريسه مصطلحا ومفهوما ومنهجا لتحليل النصوص لجهودها وجهود نقاد ما بعد البنيوية.

ولا يذهب بنا الخوض فى تاريخية التناص وتعريفاته، إلى نقطة تخرج عن موضوع الدراسة، ولكن إيجاد مواضع للوصف من خلال هذه الظاهرة ضرورة لا محيد عنها فى دراسة النصوص القائمة على تشكيل واضح واع على أساس تناصى. (وسيتم التركيز على النصوص المتناصية كليا مع نص سابق أو ما يتعلق به وهو نوع من الارتباط بالماضى لا يسعنا إلا إيجاد محددات له من النظرية التى كشفت عن وجود آليات لفحص هذه الظاهرة فيما بين النصوص). ولا سيما فى النص الجديد المبنى على مفردات سبقته فى مضمار تكوين فنى؛ ولذا سيقتصر الجهد على النظر إلى ثلاثة نصوص قصصية هى (بعد الألفية الأولى. شخبطة على جدار التاريخ. ودامس والعزباء). ويمكن أن يندرج النص القصصى (بعد الألفية الأولى) تحت ما تحدده جوليا كريستيفا بنمط (النفى المتوازى) الذى يرتبط فيه النص بمرجعه عبر علاقات من التحويل لا تمس الأساس المعنوى الجامع بين النصين إذ "يظل المعنى المنطقى للمقطعين هو نفسه" كما ترى فيما يخص الشعر[١٣].

يعد نص: **بعد الألفية الأولى** تناصا ظاهرا تبرز فيه العناصر المكونة للنص الأول (المرجع) من شخوص رئيسة وموضوع وأجواء ولا سيما فيما يخص الأبطال الأساسيين (شهرزاد - شهريار). وبعبارة أدق ما يشتمل على الحكاية الإطارية لألف ليلة وليلة إلا أن نوعا من التحول حصل فيما بين النصفين؛ إذ وقع قلب لموقع كل من البطلين إذ احتلت شهرزاد موقعا متقدما فأصبحت مركزا يمثل السلطة فهى (الملكة المطاعة). فى حين انقلبت وظيفة شهريار إلى زوج مغلوب على أمره يطمع بعفو ملكته، من دون إخلال بذاكرة النص الجديد التى حفظت ما كان له من وظيفة يشغلها فى النص الأصل. وذلك واضح فى طلب الطلاق منه، وهو ترجمة لرغبة جماعية للنساء الذين حشدتهم القصة من كل مكان وزمان فى الماضى والحاضر فى الشرق والغرب. للتخلص من رمز

شهريار (الرجل) وطاعة شهر زاد (المرأة) له وسعيها لإرضائه. ومع ذلك تتوحد المصائر ما بين المرجع والنص المتناص، في رفض شهر يار الطلاق وقبول شهر زاد العودة إليه:

(رفع الرجل الأوحد رأسه وأطلت من تحت شاربه الكثيف ابتسامة:

- مولاتي، لن اطلق.

وجهت (شهر زاد) نحو النساء حديثها:

- يا معشر النساء: أما وقد دانت لكنَّ الدنيا وقطوفها. ولم يبق لكنَّ طلب إلا طلاقي، فإني أرجو منكن أن تمهلنني ألف ليلة فقط ليكون ما أردتنه مني. ثم تعاودن الاجتماع معي في الليلة الثانية بعد الألف. ولنا بعدها حديث يطول..)[١٤].

وهذا النمط كما أصبح واضحا يعتمد اعتمادا كبيرا على المرجع، مع تحول في وظائف عناصره وإعطائه سمة لم تكن لديه لزحزحة معناه والتحكم على نحو حر "بإجرائه الفني"، ومع هذا فإن للمرجع فاعلية الهيمنة على محورية الفعل والحدث في النص القصصي المتناص.

وفضلا على أنه واقع تحت تحديد النفي المتوازي فإنه يمثل فعالية تناصية بارزة أو ظاهرة تقوم فيها العلاقة بين المرجع والنص الجديد على التعامل الظاهر في العناصر الرئيسة المشتركة بين النصين. أما عن علاقة التوازي فيمكن إيضاحها بالجدول الآتي وتعميمه على بقية النماذج المتناصة:

النص	النوع	الفاعل	المتأثر بفاعليته	نية الفعل	المصير	الوساطة (طريقة التخلص)
ألف ليلة وليلة	مرجع	شهريار	شهرزاد	الزواج ثم القتل	العفو	رواية الحكايا
بعد الألفية الأولى	نص جديد	شهرزاد	شهريار	السجن ثم الطلاق	العفو	رفض الطلاق

ويقع النصان القصصيان (شخبطة على جدار التاريخ، ودامس العزباء) تحت توصيف التفاعل النصي بنمط حددته كريستيفا بـ (النفي الكلي): "وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا"[١٥] ومع ذلك فإن لكل نص منهما طبيعة تناصية خاصة، فنص (شخبطة على جدار التاريخ) يقوم على علاقة وثيقة - غير معلنة - مع القصة القرآنية التي تجمع النبي سليمان (ع) وبلقيس ملكة سبأ. وتتضح هذه العلاقة من الإشارات الدالة على التقارب ولا سيما في الوساطة، التي يقوم بها الرسول. بينما (الهدهد) بدور الإشارة الرابطة بين المرجع والنص القصصي، الذي تغيرت فيه الملامح كما وردت في المرجع فضلا على هوية الفواعل (الشخصيات) وطبيعة الحدث والتفاصيل فيها، ويتوج الانزياح عن المرجع انقلاب المعنى في القصة عما هو في المرجع (القصة القرآنية)[١٦] ووظيفة كل"منهما فقد طرحت القصة القرآنية بوصفها حقيقة جارية على أرض الوجود التأريخي تصف مرحلة من مراحل الإيمان وميدانا من ميادين الجهاد النبوي لنشر الدين الحق. في حين كان الطرح القصصي تعبيرا فنيا ذا واقع افتراضي (خيالي) يتجه إلى مضمون حضاري يعالج قضية الارتباط الحضاري الحاضر بالماضي. فالتناص هنا لم يكن مباشرا أو ظاهرا وإنما كان مستترا كشفت طبيعة العلاقة بين عناصره على انتماء نظامه الحدثي إلى مرجع سابق فضلا على الإشارات كما أوردنا سالفا.

في قصة (دامس والغرباء) يتخذ التناص المبني على نمط (النفي الكلي) طبيعة خاصة في التفاعل بين المرجع والنص الجديد هذه الطبيعة هي الإزاحة أو تحريف ما هو كائن في نسق المرجع وهو خير تاريخي عن حرب (داحس الغبراء)[١٧].

وضمن المحور نفسه تدور أحداث قصة (دامس والعزباء) ولكن على نحو انزياحي بدءا بالتسمية ومرورا بجنس الحيوانات (كلب وقطة) والفاعلين وانتهاءً بالمصير الذي آلت إليه الأمور.

أعماق تتسلق نحو السطح:

قبل الدخول إلى غابة المضامين، التي تتشكل منها الأعماق الفكرية للمتن الفنى لمجموعة **أباطيل** لابد من الالتفات إلى العنوان الرئيس للمجموعة، بوصفه يمثل حالة خاصة، كونه ينفرد بالتعبير عن المتن الكلى للمجموعة، من دون أن يكون عنوانا لأحد النصوص القصصية فيها، فهو إذن عنوان تم اختياره من خارج سياق العنونة فى المجموعة ليعبر شموليا عن محتوياتها، فالعنوان (يقيم الصلة بالمضمون وذلك لكونه يجلو عنه ويبين فحواه فضلا على أن (مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان) كما يرى أيكو [١٨].

يتجه معنى **أباطيل** إلى حالة سلبية بإزاء ضدية دلالية لإيجابية ما تدل عليه دائرة الحق، وهذه العمومية حينما تنزل إلى مستوى ما تعبر عنه فإنها تشير إلى محاولة للتركيز على ناحية سلبية مستشرية الحدوث فى العالم وتقوم هذه النصوص القصصية باستجلائها، فهى إدانة لما فى العالم من أباطيل. وكان التعبير الفنى - غير المباشر - عنها رغبة فى ترسيخ موقف، من هذا العالم وما يمارس فيه من حالات سلبية أقصى ما يمكن للأدب أن يفعله هو أن يدينها بالكشف عن مواضع السوء فيها. ويقع هذا فى الجانب المضمونى من العمل وهو ما يشير إليه الاقتباس آنف الذكر لإيكو أما الجانب الآخر فله مساس بالتعبير الفنى، المندرج تحت توصيف الفنتازيا وتأثيث الخيال لعالم وجودى خاص، فهو معنى بالإشارة إلى جنس تعبيرى، وربما يكون فى اتجاه ثالث لتأويل وظيفة الإشارية ضرب من المواربة عن المقصد الحقيقى، ومحاولة للهروب من الإجابة عن المقاصد الحقيقية للنصوص، كل هذا يثبت غنى لاختبار العنوان دليلا على ما ورد فى هذه المجموعة. تتمركز المضامين، التى حفلت بها دلالات النصوص، حول مقصد يكشف عن مواقع الاختلال فى بنية العالم الذى تعنيه، وتركز على ما ينتاب تفاصيله من علل، ويمكن استجلاء مواقع المعالجة من الاستعمال العلامى للرموز المختارة لتمثيل العالم الفنى، وهى رموز تاريخية تقترن بالهوية الفكرية والحضارية للوجود العربى والإسلامى وترتبط به على نحو مشيمى فى عالمنا المعاصر، بهذا الجانب من المعالجة الفنية للمضامين القارة فى أعماق النصوص، تنشغل القاصة بإبراز معان تستقر فى منطقة الارتباط الحاضر بالماضى، وتتجه المعانى إلى محاولة الكشف من دون الرغبة فى تقديم الحلول لأن ما تعالجه من الشمولية بمكان يمكن فيه التغطية الفنية الراصدة، لكنها مهما بلغت لا تصلح مشروعا لتقديم حلول للإشكاليات القائمة، وفى هذا المضمار تمس الكاتبة جوهر الوظيفة الكشفية للأدب الفنتازى. ويتركز كل ما تحاوله من رغبة من الخلاص فى إثبات موقفها مما يجرى، من دون النظر إلى ما سيجرى. فوجه مما تشهده يمثله "رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس، وخيول نابليون تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد" ووجه آخر يظهر "كأن الدنيا فى حجم الرغيف الساخن، رسم على وجه منه "ابن رشد" يبكى أمام محرقة كتبه، وعلى الوجه الآخر يصعد "الحلاج" إلى المقصلة" [١٩].

وهذه هى الشهادة التى تريد أن تقدمها هدى النعيمى بإزاء الأزمة الحضارية، والمأزق الوجودى للحضارة فى بعدها الفكرى والتاريخى، وكل ما يتعلق بالايدلوجيا. وفى الجانب الآخر من المضامين الكاشفة لاختلال العالم تعالج القاصة قضايا اجتماعية نفسية عامة وفردية. ولكن الموقف يختلف فى معالجة هذه القضايا عما هو عليه فى الجانب الأيديولوجى فالدخول إلى ميدان السيوسيولوجيا والسيكولوجيا، لا يعفى من إبداء موقف كشفى فحسب بل يحمل بذور الرغبة فى التنبيه على المخرج، ومع أن معالجة ما هو فردى أو اجتماعى يمكن أن ينسحب على ما هو أيديولوجى فإن ما ادخرته القاصة للأيديولوجيا يغنيها عن التشابك فى المقاصد وهذا لا يعنى أن القاصة تنتمى إلى الواقعية النقدية، فى رغبتها الموجهة إلى المجتمع وأفراده، فهى محتفظة بمتنها الخيالى الكاشف عما هو تحت أعماق الفن من معنى. ومع هذا فقد سلكت المضامين فى هذا الجانب مسلكين: اكتفى الأول بالكشف مع نوع من الاستسلام لبنية الواقع الذى تتحول مقدماته إلى مصير ثابت ونجد ذلك فى (ستفعلون) و(الرداء) و(السيدة الجليلة)، إذ لا تفارق السيدة الجليلة حزنها الرسمى وحدادها المستمر على الرغم من بارقة الأمل التى يوفرها لها حب تتحرر فيه مما

هى عليه من سجن الرمزية والحداد الدائم، ولكنه أمل لا طائل من تأثيره لإخراجها من حالها إذ ينقطع الاتصال بمن يحاول هدم الأسوار؛ "تمتد يداك إلى الإمام ثم تعود إليك، تنظرين إلى سماعة الهاتف، تمتد، إليها يداك ثم تعودان، تسقطين على حافة السرير، لا تشعرين بالسائل الشفاف الذى امتلأت به حدقة عينيك، تخرجين ثوبا أسود بحزام من الساتان وباقة من الساتان المثقب، تندسين بداخله"[٢٠]، وفى قصة **رداء** فإن الذئب الذى سئم رداءه فارتدى ثوب كلب، يعانى أشد المعاناة من الدور الجديد الذى أصبح لزاما عليه تأديته، وبازاء حال السأم المستديمة يقع فى دائرة أخرى لا يمكن أن تخرجه من سأمه. فالخاتمة تقول "سئم الكلب رداءه. فارتدى ثوب قطة"[٢١].

أما المسلك الآخر من اتجاه المضامين الخاصة بالجانبين السيوسيولوجي والسيكولوجى فيمكن أن نمثل له كما حدث فى قصة (الظل يحترق)، حين قرر صاحب الظل أن يتخلص منه إلى الأبد بعد أن أصبح عبئا "ثقيلا" على كاهله "أسرع به إلى الصندوق قبل أن تفرغ محتوياته من التسلل، أفرغ قلب الموقد فى قلب الصندوق ثم قذف بعود ثقاب مشتعل على ذلك القلب الأسود، وجلس يرقب الدخان وهو يتصاعد"[٢٢]. كما يمكن التمثيل له بالمصير فى قصة **عدالة**، فعلى الرغم من حكم القاضى "بإهالة التراب على جسد بسمة" لتهرب نكاته المختبئة.." وحصول الدفن فقد خرجت إحدى نكاته المتحولة إلى فراشة "من تحت التراب خرجت فراشة أخرى وطارت"[٢٣]. فالنهاية الإيجابية تأكيد على روح المقاومة لما هو مفروض بقوة خارجية لصالح إرادة فردية وبالتالى جماعية.

وقد يلوح، فى الذهن بوصف المؤلف لهذا المتن القصصى امرأة، سؤال عما ادخرته للجانب النسوى من مضامين وتعبيرات؟ ولا أدل على حضور القضية النسوية فى أكثر من حضور النماذج النسوية فى أكثر من قصة إلا أن أجلاها فى قصة بعد (الألفية الأولى) فقد سعت هدى النعيمى إلى تشييد يوتوبيا نسوية يمكن أن ينطبق عليها قول روبرت شولز (Robert Scholes): "إن النساء أفضل من الرجال دون شك، وهن، مجموعة، أكثر عطفا وأسرع في تعلم دروس البيئة لهذه الأسباب وغيرها تبدو اليوتوبيا النسوية معقولة أكثر من يوتوبيا الرجال"[٢٤].

الهوامش:

(١) **معجم المصطلحات الأدبية المعاصر**، سعيد علوش دار الكتاب اللبنانى بيروت، سوشبرس الدار البيضاء، ١٩٨٥: ١٧٠.

(٢) **أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع**، ت. ى. ابتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩: ١٢.

(٣) **المعجم الفلسفى**، د.جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، ١٩٨٢، ج٢: ٢٣٠.

(٤) المصدر نفسه، ج٢: ٤١٣.

(٥) **أباطيل**: ١٠.

(٦) المصدر نفسه، ١٤.

(٧) المصدر نفسه، ١١٩ - ١٢٠.

(٨، ٩) المصدر نفسه، ٢٥: ٣١.

(١٠) **النقد الأدبى الحديث**، د. محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: ٥٢٦.

(١١) **أدونيس منتحلا**، كاظم جهاد، القسم الأول من الكتاب: ما هو التناص، مكتبة مدبولى ط٢، ١٩٩٣: ٣٤.

(١٢) **فى أصول الخطاب النقدى الجديد**، ترجمة وتقديم د. أحمد المدينى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧: ١٠٨.

(١٣) **علم النص**، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهى، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١: ٧٩.

(١٤) **أباطيل**: ٨٧.

(١٥) **علم النص**: ٧٨.

(١٦) القرآن الكريم، سورة النمل، الآيات ٢٠ - ٤٤.

(١٧) وهـي الحـرب الـتى دارت بين عبس من جهة وذيبان فزارة من جهة أخرى بعد السبق بين قيس بن زهير العبسـي وحذيفـة بـن بـدر، وكـان لـزهير فرسـان هما (داحس والغبراء)، ولحذيفة (الخطار والحنفاء) وقد أرسل حذيفـة مـن يعـرقل (داحـس) ويرمـيه فـى الوادى لنعه من الفوز وكان سريعا قد تقدم فى السباق فتأخر داحس وكانت النتيجة أن جاءت الغبراء أولا ثم الخطار ثم الحنفاء يتبعهم داحس، وحين عرف قيس من راكب داحس بالأمـر لم يعترف بالنتيجة التى أخذ حذيفة بموجبها الرهن (مائة ناقة) لأن فرسيه جاءا متتابعين. وقبل التسليم قـتل قـيس بـن زهـير ابن حذيفة، وقتل قوم حـذيفة أخا قيس فاشتعلت الحرب، ينظر تفصيل الخبر فى كتاب **الكامل فى التاريخ**، ج١: ٣٤٣ ـ ٣٥٥.

(١٨) نقلا عن: **البداية فى النص الروائى**، صدوق نور الدين، دار الحوار ـ اللاذقية، ١٩٩٤: ٧٠.

(١٩) **أباطيل**: ٣١.

(٢٠ ، ٢١) المصدر نفسه، ١٠٨: ٧٦.

(٢٢ ، ٢٣) المصدر نفسه، ١٤، ٣٨ ـ ٣٩.

(٢٤) **مجلـة الـثقافة الأجنبـية**، دار الشـؤون الثقافية، بغداد، العدد١، ١٩٩٢، هامش على دراسة جوانا رس: يوتوبيا نسوية جديدة، روبرت شولز، ترجمة سعاد عبد على: ٣٨.

"لصوص متقاعدون" حمدى أبو جليل
ولعبة البدائل والافتراضات

شعبان يوسف

عندما ينتهى المرء من قراءة رواية "**لصوص متقاعدون**" لحمدى أبو جليل، يشعر بأنه خرج من مباراة ساخنة، وأن الحكم والمتفرجين واللاعبين جميعهم يلعبون بحماس، وكأنهم ـ فعلا ـ يؤدون أدوارا، وأن ثمة تواطئا ينشأ بين كل هؤلاء بخفة مدروسة، ومتقنة، وليست عفوية، هذه الخفة التى تجعل التأملات والأفكار والمواقف والأحداث الثقيلة تمر بسهولة ويسر، مهما كانت غلظة هذه العناصر مفردة، بعبارة واحدة فإن الرواية تستطيع أن تقفز حواجز عالية برشاقة، وتقول أعمق الأشياء ببساطة، وتمرر الصور والمواقف القبيحة فى جماليات ـ جد ـ عالية. وأبرز ما تقوم عليه جماليات الرواية، أو جماليات السرد فى "**لصوص متقاعدون**"، هو قيمة الاحتمالات، أو الفرضيات، هذه الاحتمالات والفرضيات تضع كل عناصر الرواية من أحداث وشخصيات وحالات وبدايات ونهايات المواقف فى أشكال افتراضية، يمكن استبدالها فى أى وقت، وتحت أى ظروف، وتصبح هنا صناعة المتخيل صناعة يشارك فيها المتلقى، وربما يحاول أن يضع حلولا متخيلة مع الراوى، وطالما أن الراوى/ الراوى نفسه يلعب دورًا/ شخصية فى الرواية، ويعيش مع الشخصيات المتعددة والمتنوعة فى الرواية، أى يأكل ويشرب ويتنفس معهم، بالإضافة إلى أنه يخلقهم ويعيد خلق نفسه أو إنتاجها كشخصية روائية، وربما تكون هذه اللعبة هى اللعبة الأبرز فى الرواية.

وينبهنا الراوى فى الاستهلال المقتبس من الرواية إلى لعبة البدائل والاحتمالات، وفى المفتتح يدخل بقوة فى اللعبة الثانية، وهى أن الراوى سيصير بطلا وشخصية فاعلة فى الرواية.

يقول الاقتباس: "الموت هو أحد البدائل المطروحة أمام الواحد دائما كوسيلة سهلة للخلاص من خطر ما.. الموت غاية كل خطر وهو فى نفس الوقت الوسيلة المثلى للتصالح مع الأخطار.. أن تدهمك سيارة مثلا أو رصاصة طائشة أو مخدر قوى. فهذا أريح كثيرا من الارتجاف أمام خطر ما".

وبقدر ما تكون تقنية الاحتمالات والبدائل لعبة يوسع بها الراوى مجالات الفكرة ومدى الرؤية، بقدر ما تكون نوعا من الخلاص، والحل الذى ينهى موقف الارتباك الذى تعانى منه الشخصية الإنسانية، والشخصية الروائية فى الوقت نفسه، وربما يكون هذا الاقتباس شكلا من أشكال البدائل التى يلعبها الراوى ليستريح من عناء السرد، فتأتى هذه الفقرة كتعليق على إحدى شخصيات الرواية المحورية، وهى شخصية "سيف".

"سيف" أحد أبناء أربعة لأبى جمال، وهو لم يكن مجنونا، تمرد على اختصار حياته فى أداء دور واحد، تبدلت عليه الأدوار، أو تقلبت حياته فى أدوار عديدة، أتقن دور الشاعر وحلم بوجاهة شاعر مشهور، وجرب دور المطرب عندما انتبه مبكرا على حقيقة أن المطرب أوجه وأشهر من الشاعر، وأدى دور الكوافير الحريمى، وبالتالى أقلع عن الشعر والغناء، أيضا هو آخر العنقود، لا يوجد شئ تمناه ولم يفعله سوى أمنية بسيطة ـ كما يقول الراوى ـ: "أن يقضى نزهة مرتديا جيبه فوق الركبة كان قد اشتراها من سنتر التحرير وبلوزة بدون أكمام وباروكة كانت إحدى أدوات صالون الكوافير"، والبدائل والأدوار كثيرة ومتعددة، والاحتمالات متوفرة، ولا يتركنا الراوى / الشخصية نستسلم للحكاية والسرد دون أن يتدخل فى تفسير هذه الأمور، فهو يصنع الرواية أمامنا، ويدخلنا المطبخ معه، ويشركنا فى التفكير فى مصائر شخصياته وأحوالها وأشكالها فيقول: "بشكل ما فى أعماق كل منا ممثل مسكين يؤدى دوراً واحداً طوال حياته.. دور محدود بظروف العمل والأسرة واللياقة والتقاليد وضمائرنا التى لا ترحم، دور علينا فى سبيل إتقانه أن نعيش كأقنعة ولا نكف عن قمع رغباتنا الحقيقية، فجمهورنا وهو منا (فداخلنا الممثل والمشاهد معا،

جمهـور قـاس).. ويضرب الراوى بعض الأمثلة: فلو أن كهلاً تمرد على تمثيل دور الوقار والحكمة وتصابى قلـيلا احـتقرناه وسـخرنا مـنه، ولو أن أطفالنا خاصموا البراءة والسذاجة وتخابثوا بعض الوقت استربنا فيهم... وهكذا.. لذلك يتمرد الراوى أو الرواية، وشخصياتها على تمثيل هذا الدور الواحـد. أبـو جمـال ـ الأب ـ يـتمرد عـلى دوره كـأب فقـط، فينازع على زعامة البيت، وامتلاك ناصـية الكـلمة العلـيا فـيه. ويناضـل مـن أجـل الحـصول على لقب "الحاج". وجمال ـ البرنس ـ والعـايق، وصـياد النسـاء، والـذى كـان أديـباً مغموراً أو قل فاشلاً، أو سرياً، ثم حشاشاً، وبياعاً للحشـيش، والـذى يحـلم بمفهـوم الاشـتراكية، وعامر الابن الثالث أيضاً له عدد من الأدوار.. أما الابـن الرابع فرغم غيابه، إلا أن حضوره يمثل نوعاً من البدائل المطروحة، فتلعب ثيمة الحضور / الغياب دورا فى اختيارات متعددة.

هناك شخصيات أخرى خارج حزام العائلة لها حضور العائلة ذاته، مثل الأستاذ رمضان، وعـادل القـبطى، والشـيخ حسـن، أمـا الشخصـيات النسـائية فهى أيضاً تحاول أن تتبدل وتتغير وتتشكل حسبما تتوجه الرواية وأحداثها.

وتـتحدد توجهـات الـرواية بافتراض أولى: "افرض ـ مثلا ـ أنك تعيش حياتك كشخصية فى رواية ما، وتأكد أن هذه الشخصية ماهرة فى مداعبة قدراتك على التحايل والكذب... فلأبطال الروايات ألاعيب عجيبة لا يمكن أن يقوموا بها فى كل مكان آخر.."

يحـاول الـراوى أن يضـعنا معـه فى لعبة الأدوار. وفى تأمل عملية تقسيمها، وصناعة أو تخـيل المـدى والمجالات التى ستمارس فيها أفعالها. دون الاندماج فى التعاطف معها أو ضدها. هـى عملـية عقلية إلى حد ما، أو إلى حد كبير. مثل عملية كسر الايهام فى المسرح. وعملية تغيير الملابـس، وشـرح مـا يفعلـه المـمثلون، بل اختيار بدائل متعددة. ألا يكف الكاتب /مبدع النص أو مؤلفـه أن يذكـرنا بأنه يلعب، ويدعو شخصياته فى هذه اللعبة. وأحياناً الشخصية ذاتها تتمرد، لـيس "المهم ما يقال، ولكن المهم كيف يقال. أو كيف يلعب، وكيف يفن، حتى تصل بنا الرواية إلى مـا يسـمى "بالمضـمون الفنى" فى الرواية. أى اللعبة أو الطريقة هى التى تفرض كيفية وصول الفكـرة، حـتى تصـير اللعـبة هى الفكرة، لعبة البدائل والاحتمالات والفرضيات، التى من خلالها يمكـن تجريـب الحـياة عـلى أكـثر مـن وجـه، وبأكـثر مـن طريقة، ومع أى ظروف، وفى أشكال مخـتلفة. الحياة ذاتها لعبة، ولعبة طريفة أيضاً، ومن الممكن أن تكون حياة الإنسان بوصفها رواية يخـلق أحداثهـا ويقلـبها كمـا يحلـو لـه، خاصة لو كان المرء يجلس على مقعد فى نهايتها، وذكاء الـروائى الفنى هو الذى يمرر التعقيدات الصعبة فيها، ويتخيل حلولاً ممكنة، وربما يشرك المتلقى معه فى إيجاد هذه الحلول، حينما يجد صيغة الحل مرتبكة أو غير ناجزة أو ليست مقنعة.

لذلـك تتعدد وسائل أبو جليل فى وصف شخصياته. والوصف هنا ليس كما تعودناه. بل هو الوصف الذى يضع الشخصية فى أكثر من محك. وفى أوجه متعددة وشخصيات الرواية ليست شـريرة بشـكل مطلـق أو خـيرة بشكل مطلق. وليست قبيحة تماماً. ولكن يختلط هذا القبح ببعض الفتـنة وبعـض الـنوادر المقـبولة، قـبح فرضـته وطـأة المنشـأ الطـبقى والاجتماعى والنفس والبيئى، فشخصـيات الـرواية تقطن فى منزل واحد، أى وحدة المكان ومركزيته، وفى منطقة تكاد أن تكون منسـية، ومعـزولة، مجـرد مسـتهلك لفضـلة خـير السـادة. بيـئة ليسـت منبـتة الصـلة بالتركيبة المجتمعية، ولكنها غير مسئولة عن القرار الذى يشكل مسارات هذا المجتمع، فالمنطقة ـ وبطريقة سـاخرة ـ نشـأت بإشارة تاريخية من ذراع عبد الناصر عندما فاجأ العمال وهم مقيمون بشكل دائم فى مصانعهم. فأشار بكف يده وقال للمسئولين ـ ابنوا لهم مساكن هنا!!

وهكذا نشأت منطقة "منشية ناصر". وبالطبع قطنها وعاش فيها هؤلاء العمال، وكان "أبو جمـال" البطل الذى يأخذ شكلا بطريركيا فى الرواية، وعلى عكس التجليات الفاعلة فى الرواية، فهـو يـتنازع مـع أبـنائه عـلى زعامـة إصـدار القـرار.. وخاصة جمال. الشخص الأكثر حيوية فى الـرواية، والأكـثر تسـييدا لقـيم وأخلاق وسلوكيات سلبية فى البيت. وأما الشخصيات الأخرى،

الأبناء الثلاثة لأبى جمال، فهم بقدر ما "متلقون" لأوامر وتعليمات وأشكال قهرية من "أبو جمال" و"جمال". وبالتالى تتجلى كل أنواع الفساد: الرشوة، والخيانة، والسرقة، والانحطاط الخلقى، والشذوذ، والتحايل على المعايش، والبطالة، والتواكل.. مجتمع لا ينتج إلا هذه الصفات والسلوكيات والأنماط الحياتية السلبية، ورغم ذلك تتردد كل هذه العناصر فى بساطة رائعة..

أما الشخصيات الأخرى، التى تلعب أدوارًا أساسية فى الرواية، فهى موجودة فى المكان نفسه، رغم أن كلا منها أتى من منطقة مغايرة، أولهم الراوى ذاته الذى تنحدر أصوله من قبيلة بدوية، ولا ينسى الراوى أن يسخر من هذه العرقيات، واحتفاظها بصفاتها الإثنية / الأيديولوجية، والتى تتحطم تحت معاول التمدين أو التربيف. فهذا البطل ذاته مر بالمرحلتين. فعمل فلاحا ثم نزح إلى المدينة ليكون أحد أبنائها المهمشين، وبالتالى فهو يعرض "فضائل" بدويته لسهام سخريته وينال منها، ويعتبرها فضائل "متحفية"، لا تصلح إلا للنذر. وبطريقة البدائل والافتراضات التى اعتمدها الراوى فى الرواية يكتب عن أبيه "البدوى" الذى تصفه له أمه بأنه: "كان دائما يرفع يده من على الكسبانة ويضعها على الخسرانة" فهو فشل - حتى - كخفير نظامى، وفصل، ثم حلم أن يكون تاجرا فـ:[التجارة مغامرة، قد تؤدى إلى المكسب، وقد تؤدى إلى الخسارة وهذا سر جمالها].. فقرر الأب أن يصير تاجرا.. ولكن: أين؟ فى الاسماعيلية، وذهب الوالدان إلى هناك، وعاد كل منهما من طريق مختلف.. الوالد عن طريق أقسام الشرطة، والأم رجعت كمتسولة حينما تفضل (أحدهم) مشكورا ولم يتركها سوى على مشارف النجع.. الأب بعد ذلك قرر أن يكون تاجرا بالتفكير، ويتاجر فى بدائل كثيرة، وعديدة، يفكر للآخرين فى مشاريع تجارية دون أن يكون له أدنى اشتغال بهذه المشاريع.

الأستاذ رمضان شخصية تعيش - غالبا - على الأحلام، وعلى الافتراضات، فهو يفترض أنه شاعر كبير ظلمه المجتمع، وظلمته تيارات الحداثة، وأهمله النقاد، ويعيش على أمجاد قديمة فارغة، ثم أنه يعيش وهم الجنس وممارسته بدلا من الممارسة الحقيقية، ويموت بشكل درامى دون أن يحقق شيئا.. عادل القبطى أيضا شخص نابه ولكنه عاطل، ويعتبر ابنا روحيا لأبى جمال، يلعب دور المساعد والحارس والخادم لهذه الشخصية "المركز"، ولكنه لاشئ.

هناك فكرة مركزية فى الرواية للشخصيات خارج العائلة، وهى لكى يقبلها أبو جمال فى دولته/ منشأته، لابد أن تنطوى على ضعف ما، على خطيئة، على زلة ما. هذه الخطيئة يظل أبو جمال محتفظا بها، ولا يصرح بها إلا حين يأتى وقت الانتقام شخصيات لابد أن يكون شرط وجودها الانسحاق، فالشيخ حسن زان، والدكتورة عاهرة، والراوى/ الراوى تلاعب بشروط العقد، أما عادل فيكفى أنه قبطى، شخصيات لم تعرف العدالة الطبيعية، وأغفلتها بالتالى عدالة المجتمع البطريركى وكأنها لعبة يديرها الراوى بذكاء وسخرية شديدة الإحكام.

يكاد الحوار أن يكون غائبا، وإن وجد فهو متخيل، وهو مفترض أيضا، كأن الشخصية تتحايل على فن السرد، فهو لا يتابع الشخصيات فى غرفها الخاصة، أو فى مآزقها المتفردة، ولكنه يستكمل دائرة للشخصيات بافتراضات خيالية، مثال شخصية "سيف" الذى حاول شقيقه جمال الراوى أن يتخلص منه بإدخاله مستشفى للأمراض العقلية فالراوى، لا يصاحبه إلى المستشفى ولكنه يتخيل ويقول: "فعبرت عن تعاطفى معه بتخيل منظره فى مستشفى المجانين كما رأيته فى الأفلام، ولأنى بالفعل شديد التعاطف معه ظهر المشهد كاملا ودقيقا.. سيف بملابس ناصعة البياض، وشعر لابد أن يكون منكوشا وسط مجموعة من المجانين، يأخذ أحدهم سمات المحققين.."، ثم يتخيل حوارا يجرى بين المحقق وسيف. وهكذا يستخدم الراوى هذه التحايلات التى تتضمنها حوارات عادة ما تكون قصيرة، حوارات لسد ثغرات النص، وهذه الحوارات أيضا تدخل ضمن الافتراضات - اللعبة الأثيرة لدى الراوى، وأيضا لكسر فكرة "الراوى الكلى المعرفة"، بكل التفاصيل، وربما يحمل الشخصية وعيا أكثر من تجلياتها، وأكثر من محتواها المفترض، أليست شخصيته افتراضية؟! لأن الحقائق ليست مطلقة تحل هذه الرواية البدائل محل المطلقات، والافتراضات مكان الحقائق، والراوى المشارك مكان الراوى الكلى المعرفة، ونخلص إلى القول: إن

العـالم يمكـن هدمه وبناؤه. ولا يوجد عالم ثابت. وحقائقه مطلقة. فالحدث يمكن رؤيته بأكثر من زاويـة. والشخصـية يمكـن توزيعهـا فـى أدوار عديـدة، حـتى المكان ليس جغرافيا، بل هو تاريخ أيضـا. المكان حمال لأيديولوجيته المجسدة فى تكونه سياسيا واقتصاديا والمجتمع تفسره وتحدده سـلوكيات شخصـياته وتوجهاتهـا ومسـاراتها ومصـائرها المـتعددة. وليسـت الفضـيلة كاملة الخير وليسـت الـرذيلة مسـتوفية لشـروط الشـر. العـالم ليس ثابتاً على شكل معين. بل هو متغير بتغير وجهات النظر. أى أن العالم هو الذى نراه. وليس العالم هو الموجود/الأنطولوجى. والمجتمع فكرة مـتعددة الأوجـه تـتوزع بين فلسفات ومعتقدات وشروح وتفسيرات. هناك الأشكال اللانهائية التى يمكن رؤية الحياة من خلالها.

الحوار
وكشف خلجات النفس
عند ناتالى ساروت(*)

ت: شفيقة منصور

" الحــوار هو العنصر الأساسى، "طفولة" ممكن أن يؤديها شخصان، و"أكذوبة" أربعة أشــخاص، ومــا أســهل "لعــب" "القــبة السماوية". كما ان "ثمار الذهب" حولت إلى مسرحية."

ماتيو جاليه

يشــغل الحوار مكانة بارزة فى أعمال الكاتبة الفرنسية نتالى ساروت – مؤلفة "**استخدام الكلمة**" – بدءاً من عناوين كتاباتها التى تنتمى بشكل أو بآخر إلى اللغة الدارجة وتحمل ببراعة بين طياتها حوارا شفاهيا . ومع أعمال مثل "**أتسمعونهم**" وحتى "**أفتحوا**" مرورا بــ "**يقول البلهاء**"، نجد أن الكلمة هى رد فـــى حـــوار يثير جدلا صامتا أو مسموعا. حتى مسرحية "**طفولة**" جاءت صياغتها فى إطار من الحوار الشفاهى لتصبح كنص "يسمع فى حجرة تعكس صدى الصوت"(١) .

وســواء تكلمنا عن الحديث المسموع أو المضمر فى الكتابات التى تعنى بابراز "خلجات النفس" فكــل شيء يتخذ فيها الصورة الحوارية ، لا سيما " أن ما يحمله الحوار بين جنباته وما يسبق الحوار ما هـــو إلا حوار أيضا " كما تقول ساروت ، وكما يقول جاكبسون Jakobson أيضا فى كتابه " مبحث فى اللغويـــات العامة " Essai de linguistique générale "فكل خطاب فردى يفترض تبادل حوارى ما ، فلا يوجد مرسل دون مستقبل" .

وكلمـــا تقدمنا فى قراءة أعمال ساروت الروائية نجدها "تستبعد كل نمط سردى أو خطابى آخر "بحيث يصبح الحوار بلا منازع مركز الثقل فى أعمال الكاتبة"(٢).

ومع هذا، فالعلاقة ضئيلة بين الشكل الحوارى السائد فى أعمال الكاتبة وشكل الحوار التقليدى. فقــد أســهمت كتابات ساروت فى ابراز الوسائل البصرية والوظيفية للرواية الحوارية، بدءاً من طريقة كـــتابة النص على الورق . فعلى سبيل المثال ، الرجوع إلى بداية السطر مع كل تعقيب لإعطاء الكلمة لمتحدث بعينه ، فى إطار نظام لا يتغير، أمر لا تدأب عليه الكاتبة التى ترى أنه " لا يوجد ما يبرر بداية فقرات جديدة ، ووضع شَرطة فى كل مرة تفصل بصورة عنيفة الحوار عما سبق "(٣).

لقـــد اخـــتارت ساروت – كما تقول – التخلى عن " جميع الأعراف المزعجة التى تذكر دوما بوجـــود الـــراوى وبـــتحكمه فى الخطاب " . ومنذ ذلك الحين ، أدرجت الحوارات – سواء بين هلالين مزدوجيـــن ، أو حـــتى بدونهما – فى المقاطع السردية دون علامات تدل عليها. وحتى إن حدث ولجأت ســـاروت فى حوارها إلى استخدام "الشَرطة" أو بعض الأشكال الخاصة بالحوار التقليدى – من استفهام وانماط نداء – فلا يوجد ما يشير إلى انتقال الكلمة إلى الآخر لتصبح الكلمة ذاتها هى طرفى الحوار. ففى كتاب "**يقول البلهاء**" يصدر عن أحد الشخصيات هذا الاستنكار:

" مـــاذا انتابنى ، أتعاودنى أحد نوباتى ؟ معقول أننى من أطلق هذا النواح ؟ هذا الصراخ الفاحش (...) يالخجلى ... أنا .. نكرة (...) أحذر، الخطر (...) لست هو ... لست هو؟ "

(*) ورقـــة مقدمة فى مؤتمر الحوار والجدل (قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب ــ جامعة القاهرة، أبريل سنة ٢٠٠٢).

فســاروت تطـــرح – فـــى الواقع – نمطا حواريا جديدا يقوم على تفاعل دائم بين نوعين من الحــوار: حـــوار دائر بالفعل فى حديث حقيقى ، وحوار آخر مفترض للخلجات الداخلية التى تعتمل فى مكنون النفس.

وللدلالة على ابتكارية أسلوب الروائية نذكر فقط بنية الحوار فى عمليها : "**أنت لا تحب نفسك**" و " **طفولـــة** ". ففى العمل الأول – القائم على ازدواجية الصوت – يتواكب الحوار المسموع مع الحوار الداخلـــى ، ويتعاقب معه ، وتتناوب الأفكار الداخلية مع الخطاب المباشر. ومن هنا يصبح الحوار هو " المتحدث ، والمخاطب ، والكلمة " فى آن ، دون تمييز بين الخطاب والسرد، أو بين المتحدث والمخاطب " حتى أن التعقيبات من فرط قابلية أن يقولها أى من الأطراف فإنها تجعل النص يبدو وكأنه لا يخص أى من المتحدثين بعينهم(٤).

وقد يحدث أن تتضاعف الأصوات ليصدر الخطاب عن "شخصية جماعية" لا تحمل اسما محددا ، كما فى هذا الحوار من "**أنت لا تحب نفسك** " :

" ثم أن هذه الـــ "الأنا" و الـــ "أنت" .. انمحت ...

فى أى لحظة ؟

لـــم نتبين هذا جيدا ... فكأنها تلاشت من تلقاء نفسها داخل كتل لا قوام لها من الـــ "نحن" و الـــ "انتم" ، المكونة من عناصر عديدة متشابهة ... (٥)".

وفى " **طفولة** "، وهى سيرة ذاتية ، استخدمت ساروت بنية مصغرة لمفهوم المونولوج الداخلى. فـــثمة صـــوتان يتحدثان عن الطفلة ناتاشا وعن ماضيها. هذان الصوتان يغيران أدوارهما طيلة الوقت ، ومعه هويتهما ، على نحو يعكس دوما هذه الازدواجية الغامضة والأساسية للكلمة عند الكاتبة. هذا القول المـــزدوج الـــذى يتأرجح دوما بين الحوار والمونولوج ، يظل الصوتان يتداولانه حتى يأخذ الحوار فى النهاية بعدا جوقيا " (٦).

وتذهـــب ســـاروت فى هذه السيرة الذاتية إلى أبعد مما ذهبت إليه فى مسرحية "**الصمت**"، حيث تعـــترف أنهـــا تركت للصدفة عملية توزيع الحوارات فلم تنشغل إلا بتنويع النبرة بين الصوت الذكورى والأنثوى. وبالفعل ، مع "**طفولـــة**" ، تزداد حيرة القارىء مع تحييد هوية نوع الصوت . فبعد سلسلة من ضمائر التأنيث ، تظهر فجأة صفات مذكرة تنعت الشخصية نفسها.

ويمضى حوار الكاتبة فى جو من الإبهام وعدم معرفة الهوية ، خارقا شيئا فشيئا قواعد المحادثة ، مفضـــيا إلـــى تشوش جميع أقطاب الحوار. وبمجرد تخلص الكاتبة من الانشغال بقص حكاية لا تشغل فـــيها الأحداث والمواقف المكانة الأولى، فلا يعد الحوار يتطلب –فيما يبدو – تحديد المتحدثين. والأدهى من هذا أنه لا يعد يقوم بدور سردى فى الرواية، ولا يمنح فى المسرح أيضا المعلومات التى تعين على الفهـــم ، ونتبين اختفاء جميع العلامات المميزة للحوار التقليدى – بعد أن طالب بحريته كاملة فى أعمال ســـاروت – محدثـــا ثـــورة مماثلة لتلك التى شهدها فن التصوير الزيتى ، والتى أطاحت بالنظام القديم المتعارف عليه.

فإذا كانت الوظيفة التواصلية معطلة فى اغلب الأحيان فى حوار الكاتبة ، فأى دور جديد تعزيه إذا للكلمات؟

بعـــد أن تحرر الحوار من الضغوط الشكلية والقولية ، حاول أن يستعيد هدفه الأساسى المتمثل فـــى " صـــياغة الخلجات لحظة اعتمالها فى النفس " وهى التى تنفلت غالبا من " شراك من يكتبها " كما يقول رولان بارت.

وتـــناوب الحوار هو الذى يجعلنا ندرك سير هذه الخلجات فى النفس. وتوضح الكاتبة أن "مهمة الحـــوار هـــى إظهـــار الدفقة العقلية التى تجعل فيضا من الانطباعات يتدافع إلى النفس ولا يقوى على الاستغناء عمن يشاركه اياه " (٧).

هذه التيارات الداخلية التى يتسبب غالبا فى حدوثها "شريك" حقيقى أو مفترض، ستتيح لها مثل هذه البنية أن تتجسد ، بما أن من يتحدث – على حد قول الكاتبة – " يكون حديثه لشخص ما ومن أجله " ، وأن الآخـــر – أى هـــذا الشريك – هو دائما " العنصر المؤسس الذى يحرك ديناميكية الأنا ". إذ تملك الكلمة الحوارية – طبقا للكاتبة – الخصائص اللازمة لالتقاط التيارات الدفينة وإخراجها إلى حيز الوجود دون ان تفقـــد ثراءها ، وهى بطبيعة الحال تتخذ ملامح خلجات النفس ، وكأن الشخصيات ، دون إرادة فعلـــية منها ، تتحدث وقد أثارها وجود الآخر، وهو حديث يتيح للأحاسيس الداخلية التى تسبق الكلام أن تطفو على السطح لتظهر فى صورة عملين هما "**طفولة**" و"**أنت لا تحب نفسك**" . ومن ثم ، يصبح ممكنا إبراز المشاعر الأولية التى تُعرف الانسان فى كليته . وتأكيدا على هذا تقول ساروت :

" وجـــودى لا يتحقق إلا بقدر علاقتى بالآخر ، أو أن وجود الآخر أمامى هو الذى يدفعنى إلى تعريف ذاتى "(٨).

فسبيل ساروت لملاحقة خلجات النفس وإماطة اللثام عنها لإبراز "هذه المادة السائلة التى تسرى داخـــل كـــل واحـــد منا " لا يتأتى إلا بالحوار ، حيث تسعى التيارات الداخلية بمختلف مظاهرها إلى " الإفصاح عن نفسها من خلال الحوار ذاته " (٩) ليصبح الحوار "وسيطا" لا يتعامل فقط مع العلاقات الذاتية الداخلية وإنما أيضا مع نقصان السيطرة على النفس التى تثير رغبة حيوية فى الحوار".

والحوار عند ساروت –كما عند باختين ولاكان وشليجلBakhtine, Lacan, Schlegel– هو أفضل ســـبيل " إلـــى معرفة الذات" ، كذلك بعد أن واجه الراوى قرينه فى "**طفولة**" و "**أنت لا تحب نفسك**" ظل يسعى دوما إلى جذب هذا القرين إلى طريق الكشف التام عن الذات ، وعن الآخر داخل الذات، كما نتبين من خلال هذا الحوار المستمد من "**أنت لا تحب نفسك**"

" –أنتم لا تحبون أنفسكم؟ ولكن كيف؟ كيف يكون هذا؟ لا تحبون أنفسكم؟ من لا يحب من؟

–أنت بالطبع ..." أنتم" هنا للتفخيم ، والمخاطب ليس سواك

–أنا؟ أنا فقط؟ وليس جميعكم ، وما أنتم سوايا .. ونحن عدد وفير... "شخصية مركبة"(١٠).

والكلمـــة الحواريـــة عند ساروت – كما فى السيرة الذاتية التى كتبتها – وهى تعيد صياغة ما تجتره النفس من خلجات فإنما تقوم "بإضفاء الصبغة النفسية على وظيفة القول". وحتى تصل الكاتبة إلى أدق طـــريقة ممكـــنة للتعبيرعن هذه الحقيقة التى يصعب الإمساك بها والمتمثلة فى خلجات النفس، فإنها تعزى إلى الحوار وظيفة إضافية لاتقل أهمية عن وظيفته الأساسية وهى الحفاظ على "مسافة تسمح بالنقد" علـــى حد قول فيليب لوجون Philippe Jeune . وبهذا لا يكون سرد السيرة الذاتية مجرد كتاب يتناول الطفولـــة ومـــا تخلفه من ذكريات، وإنما يكون "كتاب عن النقائص التى تثقل الذاكرة وتلازمها ". ولعل ســـبب وجـــود صـــوتين طيلة هذا العمل يرجع إلى أن كلا منهما يحاول أن يرصد لدى الآخر أقل هفوة وأضـــأل أثر لشك ليخرج هذا الماضى بقدر الإمكان كما حدث. وتنشطر الأنا إلى قسمين، وكأن نصف الذات ينفصم عن النصف الآخر ليكون شاهدا عليه ومحاكما له. ويتجلى لنا هذا من خلال أحد الأصوات المجهولة فى "**أنت لا تحب نفسك**".

"أعـــرف كيف أنظر إلى نفسى ، أستطيع أن أرانى .. سوف آخذ المسافة نفسها التى اتخذتها ، وأنظر منها إلى نفسى (...) بنفس الصرامة الكاشفة "(١١).

وبعد حدوث المواجهة بين الصوتين يقوم أحد أصوات "**طفولة**" بقص ما عاشه ليعلق الصوت الآخر بدقة شديدة. وبهذا يصبح لدينا راوى "أو صوت تلقائى فوضوى منفلت " لما يعتمل فى النفس أو للحديث الداخلى . وصوت أخر "متخطٍ للراوى" هو صوت " الرقيب الذى يرقب ويتحكم فى الموقف " .

ومنذ بداية الكتاب يستهل الصوت النقدى الحوار ، مستخفا بمشروع الراوى، محاولا إحباط جميع الشراك التى تفرضها الكتابة: "إذا ، أنويتها بالفعل؟ أنويت أن تحكى ذكريات الطفولة " ثم نقرأ بعد عدة صفحات: "دون أن تغضب .. ألا تعتقد أنك لم تقوى على مقاومة عرض قطعة صغيرة جاهزة الصنع .. كان الأمر مغريا ... (...)

صحيح . ربما تهاونت بعض الشيء (...) ولكن كيف لهذا السحر أن يقوم"[١٢].

هذا المظهر الخادع قد يثير فى حد ذاته علاقات متصارعة كما يتضح لنا من هذا التعقيب الذى جاء فى "**أنت لا تحب نفسك**" :

" أتتجاسر وتقول "أنا" .. أتعلم . أنا بطبيعتى غير مبال.. فأى انفلات هذا الذى حدث .. لقد همد من أثقل الهم صدورهم لينتصب من يتسببون فى ابتلاعنا المهدئات "[١٣].

وعى " الأنا " فى حوارها مع الراوى هو فى الواقع صوت القرين الذى أخرجته ساروت إلى حيز الوجود والذى يساعدها - كما تقول - على "إعادة الأشياء إلى نصابها". فإذا حدث لصوت الراوى أن " أشعر أو أروى " مستخدما المجاز والأساليب البلاغية ، فلن يتوانى الصوت النقدى عن تذكيره بأن هذا لا يمكن أن يصدر عن طفل. ولن يكل فى تحرى ما كان الطفل يشعر به بالفعل ويفهمه، وما لا يمكن إلا أن يكون " تراكب طبقات من الخبرات اللاحقة التى عاشها الشخص البالغ "[١٤] وبعد أن كشفت ساروت بنية الحوار تطرح واقعية جديدة تقوم جزئيا على ما أسماه بارت "واقعية غير واقعية" فى اللغة.

فالصوت النقدى ، متخذا شكل الأنا الأخرى الحميمة ، ومرتكزا فى "**طفولة**" على نبل اللغة " فى مواجهة تيار يميل إلى التسيب ، سيستخدم هذه اللغة النبيلة ليبين كيف كان على الطفلة ناتاشا أن تقاوم "الكلمات" ، " كلمات الكبار" المحيطين بها ، الذين يضمونها ويطبقون عليها".

ويتحسس الصوت الداخلى أثر العبارات المسكوكة هنا وهناك، ليعيد صياغتها ويصححها. فلا يصبح الحوار فى ظل هذه الظروف إلا نتاج عمل شاق ودؤوب لهذين الصوتين. وصراع مستمر على أصعدة رئيسية ثلاثة هى: "الأحداث واللغة والتأويل" [١٥].

ونتبين إلى أى حد لم يكن لهذا الانشغال بالحقيقة وبأصالة الكلمة الذى تحكمه هذه "المسافة النقدية" أن يتشكل إلا انطلاقا من شكل حوارى وصراع متبادل بين "الصبية الصغيرة وعالم اللغة" .

تلك "المسافة النقدية" التى لا نجدها فقط فى الرواية وإنما فى السير الذاتية أيضا، أصبح للحوار وظيفة أساسية جديدة تفوقها من حيث الأهمية وتسعى باستمرار نحو استكشاف أفضل لخلجات النفس. وتتجسد هذه المرة فى المسرح المسمى "مسرح اللغة" .

وحتى تظهر هذه المادة المكونة من خلجات النفس، والتى تنمو فى مكنون الضمير، فى صورتها الخالصة وتتمثل أمام أعين المشاهد، لجأ الكاتب هذه المرة إلى الحوار المسموع. ولكن على عكس المسرح التقليدى، حيث الكلمة تتولد من الحدث نجد هنا أن العكس هو الصحيح، إذ لم تعد وظيفة الكلمة تتمثل فى حمل الأفكار أو إماطة اللثام عن المواقف بقدر ما تصبح أصل الصراعات التى تظهر على مسرح الأحداث . لتصبح هذه الكلمة مسموعة تماما ومرئية . يتم بناؤها كما تبنى إحدى الشخصيات. هذا التبادل الحوارى المسموع لا يفرضه إذا النوع الأدبى .

ولكن وظيفته الأساسية هي أن يكون هو نفسه " الحدث" الذى يقع . فإن لم يعد هناك حبكة أو عقدة فلأن اللغة وحدها أصبحت قادرة على "وضع الاحساس بالخطر على خشبة المسرح" ليكون ما أسماه Arnaud Rykner أرنو ريكنر الـ Logo drame أو الدراما التى تقوم على " المواجهة بين فاعلين رئيسيين يمزقان بعضهما بالكلمة ومن أجلها"[16].

وستظل دائما التيمة الرئيسية لما تكتبه ساروت من دراما سواء كمسرح أو كرواية هى أن شخصا ما يقع فريسة لشخص آخر. فيما يسميه لاكان " جدلية الذاتية الداخلية" . وبتأثير الحوار أو المجادلة تتكون الأحداث الدرامية فى أغلب مسرحيات ساروت . وتنبنى الشخصيات . ويحدث الشد والجذب بين المتحاورين.

فمسرح ساروت الذى يقوم على فعل درامى مبنى على الكلمة بالدرجة الأولى ، تأتي فيه هذه الكلمة دائما قياسا ونتيجة لكلمة أخرى جاءت على لسان أحد المتحاورين . هذه الكلمة أما ان يحوطها شك كما فى مسرحية " **الأكذوبة** " أو يجانب صياغتها التوفيق كما فى "**كم هو جميل**"، أو تحمل نبرتها أو طريقة التفوه بها طابعا هجوميا كما فى "**من أجل نعم ولا**" و"**أيسما**" Isma. كل هذا يجعل الأرض تتصدع وتنشق تحت الكلمات ، أو لغيابها ، لينزلق المرء فيها وقد استحوذت عليه الأفكار. وعجزه عن رأب هذا الصدع هو ما سيخلق الدراما فى حد ذاتها ، وما سيقود الشخصيات إلى إخراج مخاوفها وخيالاتها. هذا العجز هو ما سيجعل "التصدعات ترتسم، والمخاوف تشق فجواتها" كما توضح الكاتبة[17].

حينئذ، تنغمس النفس فى صراع محموم، وتتسسم ردود أفعالها وتفسد ، وتنطلق أزمة عاتية لتقوم الكلمات المتبادلة فى أعقاب هذا بدفع مشاعر ما إلى السطح سرعان ما " تنفجر كالطلقات " فنسمع على المسرح ما لا نرغب فى سماعه فى أغلب الاحيان . إذ يخرج الحوار الحديث الكامن فى النفس ليصبح مسرح ساروت هو مسرح " الاعتراف ، والوقاحة والفضيحة" حيث يكاد حجم الخراب الذى يخلفه يعادل نظيره فى أعظم المسرحيات الكلاسيكية كما ترى الكاتبة . تقول أحد شخصيات " **الأكذوبة** " :

" شيء فظيع ، ما أن تنمو فلا يستبعد أن يقتل الأب أو الأم.... أنظر ما حدث لسقراط"[18].

ولعل أكثر مسرحيات ساروت استخداما لدراما اللغة كشفا لخلجات النفس فى تطورها هى المسرحية التى تحمل– للمفارقة – اسم "**الصمت**"[19] ففى هذه المسرحية ، مثل أغلب ما يحدث فى أعمال ساروت ، نجدها تلجأ لمشهدين متوازين: مشهد حقيقى وآخر افتراضى حيث تعرض بصورة مضخمه هذه التيارات التى تختلج بالنفس . ولمحة صغيرة عن تلك المسرحية كافية لتظهر أنه يكفى لشخصية ما أن تصمت على المسرح ليبرز هذا الصمت، ويصبح مسموعا عن ذى قبل[20].

فالشخصية المحورية فى " **الصمت** " H1 تلقى منذ بداية المسرحية مقاومة نتيجة لصمت – أو غياب كلمة – جان بيير، الذى يخرق هذه الغلالة المطمئنة التى تصنعها الكلمات، مثيرا لدى H1 قلقا وشعورا متزايدا بالضيق بعد أن تأخذ هذه الشخصية صمت بيير على أنه إلغاء لكل ما تفوهت به فى ذلك الحين ، وتدمير له . وعلى أثر هذا ، يولد الصمت جدلا فى نفسها سرعان ما يتحول إلى حشد من الافتراضات العديدة " .. أفلا يخفى هذا الصمت سخرية جان بيير القاسية؟ ألا تكاد الشخصية تسمع بالفعل كلماته التى تقطر تهكما وإزدراء؟ فالموقف المتصلب والصامت الذى اتخذه جان بيير سيؤكد لـ H1 ما أدركه بالفعل، وهو فقدان قيمة ما رواه ليصبح ما قاله مجرد "حكاية تافهة ، غير أصلية .. أى محض تقليد " .

وبعد أن كان غياب الكلام فى البداية لا وزن له ، لم يعد الآن خاليا من الدلالة". فسرعان ما سوف يتحول هذا " اللا شيء الصغير" إلى " كل شيء" و بمجرد أن ينشط سيثير بذورا عنيفة ستمثل مراحل حدث درامى حقيقى. و إزاء صمت جان بيير العنيد ، سوف ينفجر آنين

البطل وبكاؤه ليصيح قائلا : " داخله شيء ثقيل يكاد من فرط امتلائه أن ينفطر " . وتحل حالة من استغراق لحظة تفشي الصمت ، فيقول البطل متوسلا : " الرحمة ، صمتك ... كأنه دوار ... نهشني ... شيطان ... "(٢١).

فإزاء الفشل في التواصل ، تتضخم التيارات الداخلية بعد أن تم كبحها طويلا ، وتنعكس في سلسلة من ردود الأفعال اللا نهائية ، مما يفتح إمكانية التحاور في جميع الاتجاهات ، وإمكانية أن " ينتثر مع تعددية الكلمات " ، وهو ما أبرزته ساروت في حديثها عن تلك المسرحية فقالت :

" بدأ الكلام في الخروج ، ومعه بدأ الهياج والتخبط والجدل حتى شغل المسرحية كلها"(٢٢).

ولكن ، إذا كان صمت جان بيير قد ولد عند H1 – كما عند الشخصيات الأخرى – فيضا من الكلمات ، فلابد أن نعرف أي كلام هو؟ وما هي طبيعة " الدرامة الحوارية " التي تلت هذا الكلام ؟

حتى يتم – بأي ثمن – "شغل" هذا الصمت الذي كان مصدرا جهنميا لحالة الهلع التي أصابت H1 ، كان اللجوء إلى الاستشهادات والأمثال والأقوال المأثورة ، سواء من خلال الشخصية المحورية H1 أو الدائرة المحيطة به ، كما جاء على لسان إحدى الشخصيات في مسرحية إيمسا Isma :

" حينما أصبح الصمت ثقيلا ، كان من الضروري أن نستعين بما في متناول أيدينا .. بأقرب الأشياء بطبيعة الحال."(٢٣).

حينئذ ، يتدفق وابل من العبارات الشائعة – التي لا يقصد بها أحد بعينه– مثل عبارة "السكوت علامة الرضا " التي جاءت على لسان بطل مسرحية " **الصمت** " ، والعبارات المصكوكة التي تتداولها دائرة المحيطين به والتي تجعل من جان بيير " ملكة سبأ " او " شاه إيران" أو " جان بيير المرعب"(٢٤) مرورا بالاستخدام الجماعي الساخر للعبارة التوراتية "أغفر لهم ، فإنهم لا يعلمون ما يصنعون "، و " أن تتفهم كل شيء هو أن تغفر كل شيء" (٢٥).

وبينما يختار جان بيير الانسحاب بشجاعة من الجماعة ، وأن يظل بصمته خارج نطاق هذا الحديث السائد ، خشية التفوه بهذه العبارات المصكوكة أوالمقتبسة، نجد أن الخوف من الاستبعاد وخشية وجيعته يدفعان بطل المسرحية –في المقابل– إلى تبني حل محمود العواقب يتمثل في البقاء في " المساحة المشتركة " ، مساحة "اللقاء والمشاركة" . وعن هذا تقول ساروت :

" لو أن هناك شيئا مطلقا تبحث عنه شخصياتي ففي اعتقادي أنها الحاجة الدائمة إلى الانصهار والذوبان وسط الآخرين .. الحاجة إلى الاتصال بهم والتواصل معهم "(٢٦) وهو ما يتضح لنا من خلال هذا الحوار الذي ورد في إيمسا Isma :

F1– كنا نشعر بالراحة

F2– نعم ، كلنا معا.. في هذا الدفء..

H2– كلنا معا ، كلنا متشابهون

H3 بالفعل، أليس كذلك؟ كالذوبان معا، فنتقاسم نفس النفور.. ونفس الفزع"(٢٧).

ومن ثم ، يصبح بإمكان أنصار هذا الذوبان تجربة كل شيء ، بدءاً بالتوسل وحتى إتيان أعنف صور العدوان لتقويض أية محاولة لإقصائهم عن الجماعة. فإذا كان H1 يمضي في مسرحية " **الصمت**" كما المهرج يتلوى ويقطب وجهه مؤديا عرضه ومتوسلا إلى جلاده في سبيل خلق تواصل معه،(٢٨) نجد أن دعوة بطل مسرحية " **كم هو جميل** " إلى المشاركة تأتي مثيرة للسخرية

والضحك (٢٩). أما فى مسرحية " **إنهـــا هنا** " فتتحول هذه الدعوة إلى العنف والعدوانية ، فينوى H2 و H3 قـتل F الـذى يـرفض الإنضمام إلى " المساحة الجماعية" واستخدام " العبارات المقتبسة". وهكذا يفـرض " القـول الجماعى" نفسه كـ "أنموذج قولى" ، ويستبعد التعبير الذاتى لصالح " العبارات المتفق علـيها" التى لا تعطى إلا مجرد وهم بالتوصل وهو " مشاركة فى الحوار أكثر منه تبادلا له، حيث يميل المتحدث إلى إحلال الحوارية – بالمعنى الذى يقصده باختين– محل تبادل الحوار"(٣٠).

هــذه العلاقة التصارعية للشخصيات المنقسمة بين التفرد والتوحد، تكشف الروابط السرية التى تقيدها أو تطلقها من قيدها، ماضية حتى أعماق الجب فى إجلاء هذه الشبكة اللانهائية من خلجات النفس . تقول ساروت:

"كما نقلب القفاز على وجهه الآخر، حاولت أن أقلب ما يحدث داخل النفس حتى نراه"(٣١).

فإذا كانت الكلمة –كما تُعَرِّفها ساروت– "تصدرعن فعل فردى فيصير الحديث هو ما تقوله " فإنها بهذا تصـنع مـنها دراما بالقوة (٣٢). إنها بحق عملية " مسرحة حوارية " قوامها "أن تكون فى حالة مشاركة حواريــة أو لا تكــون" . تلك هى التيارات المتصارعة التى نستشف من خلالها بوضوح الخلجات التى تحــرك الشخصيات فى أعمال ساروت. ونظرا لأنها شخصيات مركبة ومزدوجة فهى فى أغلب الأحيان فى حالة دائمة من الشد والجذب ، بين الانصهار فى عالم الحلول الوسط والنزعة إلى تفرد ملؤه الصدق. هكذا تسعى ساروت على نحو ما إلى مسرحة "تشظى الذات المتحدثة".

إنــه "انشطار القول" الذى يجعل من الظاهرة اللغوية "تعبيرا مسرحيا" والذى إن حللناه لوجدناه النواة الدرامية الحقيقية. ومن خلال "قناع لغوى" ، وبه، ومن خلال حوار صنعه وهم التواصل ، نجحت ســاروت فـــى إعطـــاء صورة لعملية اكتشاف دواخل النفس بثرائها وتعقيدها، وهو الهدف الرئيسى فى مشروعها الأدبى.

وفـــى نهاية المطاف نستطيع أن نتبين واحدة من أكثر عمليات المسرحية الحوارية ابتكارا، من خـــلال تجديـــد الـــنوع وخلق تقنية لم يسبق الكاتبة أحد إليها ، وتقديم مادة جديدة كفلت لأعمال ساروت جاذبيتها الشديدة .

الهوامش:

1- Philippe Lejeune, "Les Brouillons de soi", Seuil, 1998, p. 225

تزايدت مساحة الحوار فى كتابات ساروت حتى شغلتها تماما. وجدير بالذكر أن ساروت – مثل بانجيه Pinget – أمـيل إلـــى المســـرح السمعى، فقد كتبت مثله عدة مسرحيات للإذاعة، كما إن مسرحيات " **الصمت، والأكذوبة، وإيسما** " كانت فى الأصل مسرحيات إذاعية. لهذا أطلق على مسرحها– طبقا لتعبير Vinaverفينافير – "مسرح الاستماع" و "مدرسة الأذن" ، وهى مدرسة تصبح فيها العين شيئا مكملا .

٢ – الأمر الذى سيقود الروائية دون أن تشعر وبصورة طبيعية إلى المسرح. يقول ريكنر :

" لم يأت دخول نتالى ساروت إلى عالم المسرح مصادفة، بل جاء ثمرة لشبه ضرورة أدبية، حتى وإن لم تدرك هى هذا فى بداية الأمر" .

Rykner, In "Théâtres du Nouveau Roman" p.40

3- N. Sarraute "L'Ere du Soupçon" Paris, Gallimard, 1956 – p.105

وهــذا ما يفسر بالفعل إعجابها الكبير بكتابات هنرى جرين Henri Green "الجديدة كل الجدة " حتى وإن لم تكن مقروءة على نطاق واسع، وكذلك أعمال الكاتب الانجليزى إيفاى كامبتون برنت Yvy–Compton Burnett المبنية على مجرد سلسلة من الحوارات المتتابعة.

٤ – هــذه القابلية لتبادل قول الحوار، بحيث يمكن أن يصدر عن أى شخص، غير معممة بطبيعة الحال فى كتابات ساروت. فالأحرف التى ترد إلى أشخاص مثل H أو F أو تلك التى يليها أرقام مثل F1, F2 تجعلهم مجرد أرقام ، ولكن أغلب ما يقولونه لا يمكن أن ينطبق عليه هذا الأمر.

وبهذا الصدد ، إرجع إلى

N. Sarraute. "La sensation en quête de parole" - Paris, L'Harmattan, 1997, p. 133

5- N. Sarraute, "Tu ne t'aimes pas" Paris, Gallimard, 1989, p. 87

6- Rachel Broue, In "Nathalie Sarraute" Op. cit p. 127

7- N. Sarraute, "L'Ere du Soupçon"

٨ – نتالى ساروت، السابق ، صـ ١٢٠.

٩ – المرجع نفسه،

وتجـدر الإشارة هنا إلى أنه إذا كانت هذه الخلجات تصل إلى قارىء الرواية من خلال الصور والإيقاع ونقط الوقوف وما بين السطور ، فإنها تصل فى المقابل فى المسرح من خلال الحوار ذاته.

١٠ – "أنت لا تحب نفسك" السابق صـ ٩

١١ – السابق صـ ٢٢١ – ٢٢٢

12- N. S. "Enfance" - Paris, Folio – 1983 pp. 20 – 21

١٣ – " أنت لا تحب نفسك" صـ ٣٧

١٤ – لحرصـها علـى تقديم "يوميات لعملية التنقيب داخل الذات" بصورة حقيقية ، وجدت ساروت من المفـيد أن يتـبادل الصوتان الحوار ليحدث تحكم متبادل. هذه القابلية لتبادل الحوار سوف تتيح لصوت الراوى أن يثور فى لحظة ما على الصوت الناقد متهما إياه بالسعى إلى مجرد مصالحة وقتية هشة.

١٥ – إرجع إلى فيليب لوجون Philippe Lejeune ، السابق

١٦ – أرنو ريكنر Arnaud Rykner ، السابق ، صـ ٥٠

١٧ – إرجع إلى مجلة Magazine littéraire ، ١٩٨٣ صـ ١٣ وجاء فيها :

" لقد اتخذ مفهوم " الغياب" عند ساروت شكل لغة ما، أو رفضا للغة تخفى تصدعا ما."

18- "Mensonge" , IN Théâtre, p. 119

١٩ – "أحـد الخيوط الرئيسية للإنتاج المسرحى فى المائة عام الأخيرة يتمثل فى انتشار الصمت. وحتى إن لم نعد إلى أعمال تشيكوف وبيكيت، فليس علينا إلا ذكر أسماء مثل دورا وساروت وبانتر وستراوس Duras, Sarraute, Pinter, Strauss لنقتنع بهذا ."

Arnaud Rykner – "L'Envers du théâtre" – Paris, José Corti, 1996

٢٠ – أصبح الصمت عند ساروت كما عند ميترلنك Maeterlink مشروعا مسرحيا من الدرجة الأولى ، ونظـرا للأهمية التى توليها لـــه فى بنائها الدرامى نجد شخصية صامتة فى كل عمل من أعمالها مثل سيمون فى "الأكذوبة" ، H1 فى "إيسما" و F فى " إنها هنا " .

٢١ – "Le silence", In Théâtre, السابق صـ ١٤٨ و ١٣٤

جدير بالذكر أن هذا "الغياب البسيط" والمربك (مثل صمت جان بيير فى "الأكذوبة" و الكذبة البسيطة فى " أنها هنا ") الذى لا يقف عنده أحد فى الحياة اليومية ، اكتسب فى أعمال ساروت "حق الذكر" ، وسرعان مـــا اكتسح العلاقات بين الشخصيات وفرض نظام يضخم الأشياء أو يبطئها ، مولدا التراجيدية والفكاهة فى آن واحد.

22- p. 34 E. Eigenmann, "La parole empruntée"

ويبقى الصمت –متحديا اللغة– الرهان الحقيقى للحوار عند ساروت، و"ركيزة البناء الدرامى" الذى يسير على نفس نمط الحوار، يدعمه أو يحل محله.

23- N.Sarraute, Isma, Théâtre- Paris, Gallimard, 1978 p. 72

٢٤ – ساروت " الصمت " السابق صـ ١٣٢

٢٥ – السابق

أغلب شخصيات ساروت تقريبا تطمح إلى أن تذوب هويتها فى "الكلمة الجماعية"، وتعتبر من يرفض هذا "ناقصا أو مجنونا" .

26- S. Benmussa, In "Entretien avec Nathalie Sarraute", interview avec N.S. Kentucky, Romance Quaterly vol. XIV, 1967, p. 293

٢٧ – إيسما ، صـ ٩٠ ، و"إنها هنا" صـ ٧٢

٢٨ – "يعنى .. لنجتهد ، علينا ألا نأخذ جانبا، بل أن نخاطر بأنفسنا (...) كرما منا ولطفا، لخلق علاقات وأحاديث (...) نتفق على قول حماقات ، ولا تهمنا الآراء "
"الصمت" ، السابق صـــ ١٣٦

٢٩ – "لا تعاند ، وردد ورائى (...) استرخ ، وردد ورائى "
"كم هو جميل" السابق صـــ ٥٢

٣٠ – E. Eigenmann – السابق صـــ ١٣٤ / ١٣٥

٣١ – L'Ere du soupçon السابق صـــ ١٣٤- ١٣٥

٣٢ – وهى دراما تناولها أكثر من كاتب للأدب الحديث مثل يونسكو وأداموف وتارديو Ionesco, Adamov, Tardieu بصـــورة تخـــتلف عن تناول ساروت، ، ساخرين من وهم التواصل ، ومستنكرين "المساحات المشـــتركة" بصفتها مساحات " للتحجر وتصلب الفكر " . وإذا كانت ساروت لم تحاول أن تستنكر فراغ لغة العالم و" المساحات المشتركة" على طريقة يونسكو فى "المغنية الصلعاء" ، فلأن اللغة ذاتها هى التى تفتح لها "الطريق الملكى" إلى خلجات النفس ، والمشاعر الداخلية.

٣٣ – أكـــثر مـــن شخصية محورية فى المسرحية – مثلها مثل H1 – رغبة منها فى التعبير عن ذاتها بصورة أصلية، ومع إدراكها أنه فشل فى هذا ، فإنها تتأرجح بصورة غريبة بين الانضمام والبعد ، بين الذوبان فى المجموعة والتفرد ، حتى أكثرها قوة لا يفلت من هذا.

النظرية الأدبية.. الآن

محمد الكردى

يضم هذا الكتاب مجموعة الفعاليات التى نظمت فى إطار جامعة باريس٧ ـ دنيس ديدرو. خلال يومى ٢٨ و ٢٩ مايو ١٩٩٩.

وهو يشمل خمسة عشر بحثا لكبار الأساتذة والعاملين فى مجال النقد الأدبى. ولا شك أننا هنا، كما يوحى بذلك العنوان، أمام بيان أو جرد لنتائج الرؤى والتصورات النقدية التى أثيرت فى فرنسا خلال الفترة ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠، وهى الفترة الثورية الحاشدة التى حان الوقت لغربلتها وتبين ما بقى منها وما أصبح فى ذمة التاريخ.

ولعل أقرب البحوث إلى موضوع الندوة هو بحث "آلان فيالا" الموسوم بـ "النظريات الأدبية، نظرية النص وتاريخ النظريات الأدبية" الذى يحاول فيه الجمع بين إسهامات النقد الجامعى فى مجال البحث والتدريس وإسهامات المبدعين من الكتاب أنفسهم. وهو دور أصبح الفصل فيه صعبا بين الكاتب والناقد نظرا لتحول النقد فى المنظور البنيوى، إلى عملية إبداعية مضافة إلى العمل الإبداعى نفسه، كما أشار إلى ذلك "تودوردف" حينما نفى كون النقد مجرد تعقيب أو تفسير للدلالات المباشرة للنص الإبداعى. غير أن انحصار الدور الإبداعى فى مجال النقد بعد فترة السبعينيات قد أدى إلى تقوقع الممارسة النقدية الجامعية وتحولها إلى ضروب من التصنيفات التاريخية و"الموضوعاتية" وفقا لضرورات البحث الجامعى واحتياجات العملية التعليمية.

لقد انصب الاهتمام في مجال النظرية الأدبية خلال فترتى الستينيات والسبعينيات على نظرية النص حيث ترجمت أعمال الشكلانيين الروس(١٩٦٦) والنظريات الأمريكية من خلال كتاب "ويلك ووارين" (١٩٧١) وحيث برزت أعمال جماعة Tel Quel المشهورة عام ١٩٦٨ وكتابات "كريستيفا" و"بارت" و"جينيت" و "تودوروف" إلى الدرجة التى تقلصت فيها المسافة بين نظرية الأدب، كما تمارس في الجامعة، وبين النظرية الأدبية فى مجال الممارسات النقدية الإبداعية إلى درجة الصفر، مثلما نرى فى كتابات "رولان بارت" عن "نظرية النص" و "موت المؤلف" و "الدرجة الصفر للكتابة" التى أكد فيها تحول الكتابة الكلاسيكية القائمة على مقولتى التصوير والتعبير إلى الكتابة الحديثة بدءًا من "فلوبير" و "رامبو" و "ملارميه"، وهى الكتابة القائمة على مفهوم اللغة "المحايثة" غير المتجاوزة لذاتها. وهى الرؤية التى بلورها "جاكبسون" من خلال مفهوم "البويطيقا" أو الشعرية، و "تودوروف" من خلال مبدأ "الأدبية".

ولقد حاول مبدعو النظرية الأدبية بوصفها نظرية للنص أن يجعلوا منها النظرية الأدبية النهائية والحاسمة بحيث تكون الرباط العضوى، الذى لا يمكن تخطيه، بين عمليات الإنتاج الأدبى والممارسات النقدية. غير أن هذا الطموح سرعان ما تهاوى، خاصة فى إطار التعليم الجامعى الفرنسى، إذْ انتهت، كما يذهب "أنطوانِ كومبانيون"، الممارسة النقدية إلى مجرد عملية تحليل للنصوص وإلى مجرد نقدٍ للمضمون، خاصةً وأن الأدب قد فقد خصوصيته فى عصر العولمة والوسائطية وأصبح مجرد فرع من فروع الثقافة العامة.

هل يعنى ذلك أن النظرية الأدبية، كما أسسها "بارت" و" كريستيفا" و " تودوروف". قد أصبحت فى ذمة التاريخ، أى مجرد مرحلة فى سلسلة تطور المذاهب النقدية؟ لاشك أنها أصبحت كذلك بعد أن تجاوزتها نظريات التلقى، وخاصة فى إطار النقد الأنجلو ـ ساكسونى مع "ستانلى فيش" الذى يُعنى عناية خاصة بوجود النص فى ماديته كموضوع يتفنن فى تحويله وإعادة توزيعه الناشِرون والمفسرون والمترجمون، الأمر الذى يجعل من النص مادة دلالية متحركة وموضوعًا متغيرًا قابلا للتشكيل والاستخدام من قبل أدوات السلطة وأجهزتها الأيديولوجية والمعلوماتية. هذا

بالإضافة إلى ما أتت به مدرسة " كونستانس". وعلى رأسها " ياوس" من مفاهيم خاصة بالتلقى و"أفق التوقع". كما يبدو من الواضح أن الاهتمامات النقدية فى أمريكا وانجلترا قد تجاوزت، بعد فترة الانبهار بالتنظيرات الفرنسية، المسائل اللغوية أو النصية البحتة إلى قضايا " ما بعد الكولونيالية" والكتابة " النسائية".

ولكن هل يعنى ذلك الانحسار التام لكل القضايا والإشكاليات التى طرحتها وأكدتها النظرية الأدبية الفرنسية؟ وهنا يتبين لنا أن هذا الانحسار العام تفلت منه بعض الاستثناءات ومثال ذلك "النقد التوليدى. (genetique) للمخطوطات الذى ينصب الإهتمام فيه على دراسة المخطوطات الأدبية للكتّاب، فى حالة توفرها، وعلى آليات تحولها، وفقا لما توفره من روايات مغايرة لبعض الفقرات أو العبارات أو أشكال الفصول، وذلك حتى بلوغها مرحلة النصوص النهائية التى تتشكل منها الأعمال المنشورة. ويذهب "إريك مارتى" بصدد هذا النوع من النقد إلى أنه مازال يشهد ازدهاراً غير مسبوق خاصة فى مجال البحث العلمى والرسائل الجامعية، كما يُنْسَبُ إلى هذا النقد دور إيجابىٌ كبير فى تبديد وهم النص الإبداعى الأوحد، أو العمل الأدبى المكتمل الذى لا يقبل التعديل ولا التبديل، وذلك بقدر ما يؤكد على مبدأ التنوع وبقدر ما يبرز الوظيفة الاحتمالية للكتابة كإحدى الاحتمالات الإبداعية الممكنة الخاضعة دوما لعمليات لا تنتهى من " الكشط" وإعادة الصياغة.

وإذا كانت بعض الأصوات تجهر بانحسار النظرية الأدبية الفرنسية أمام انتشار الكتابات التى تُصاغ باللغة الإنجليزية مواكبةً لهيمنة ظاهرة العولمة على عالم البضائع والأفكار سواء بسواء، فإن "ايفلين جروسمان" تدحض هذا الزعم وتبرز حيوية الإسهامات الفرنسية خلال حقبة الستينيات من خلال الحوارات المستمرة التى أجرتها ومازالت تجريها فى مختلف حقول المعرفة الإنسانية سواء فى مجال الفلسفة وعلم الاجتماع أو التحليل النفسى. إلا أن الناقدة تؤكد على حقيقةٍ بالغة الأهمية، وهى تخلص النظرية الأدبية الفرنسية - وهذه ملاحظة يجدر بنا أن نتأملها طويلاً فى عالمنا العربى المولع بالمحاكاة والتقليد - من وهم "العلموية" التى هيمنت على النظرية الأدبية الفرنسية تحت تأثير علمى اللسانيات والأنثربولوجيا البنيوية، وهو الوهم الذى ارتحل. فى رأيها، إلى مجال "السوسيولوجيا الثقافية"، كما أسسها "بورديو" فى محاولته تفسير نشأة الحقول الأدبية والثقافية انطلاقا من ظروف نشأتها الاجتماعية، وإلى مجال "النظرية السياسية"كما دعا إليها "تيرى ايجلتون"، وإلى ممثلى تيار "ما بعد الكولونيالية" فى ربطهم بين كل ممارسة جمالية والحتميات الاجتماعية والسياسية والتاريخية وحتى اللاشعورية.

وإذا كان التخلص من وهم الرؤى العلموية والوضعية هو أهم إسهامات النظرية الأدبية الفرنسية بالرغم من كتابات "بارت" عن نسق الموضة" ولجوء "لاكان" فى تحليله النفسى إلى "وحدات رياضية" (mathemes) ، فإن هذا الإسهام بدأ مع "بلانشو" و "بطاى" اللذين بدلا من تركيز الاهتمام على أدوات التحليل نفسها، وتحويلها - من ثم - إلى أقانيم، نظرا إلى النص الأدبى على أنه ضرب من الممارسة: ممارسة لحقيقة، أو لفكرة، أو لخبرةٍ تم عقدها بين الكتابة والجسد.

وعلى الرغم من خضوع "بارت" بصفة مؤقتة لغواية العلم، إلا أنه استطاع أن يبرز الوظيفة الأساسية للأدب الحديث، وهى مقاومته الجوهرية للقانون الرمزى المؤسس لهيمنة الأب وسلطة المجتمع الأبوى. ولكنه إذا كان من المستحيل قيام وظيفة القص أو الحكى بدون وجود الأب، والعودة - من ثم - إلى "أوديب"، فإن الأدب الحديث عمل دائبًا على ممارسة الثورة والتمرد على كل أشكال السلطة، الأمر الذى واكبه ظهور المذاهب التفكيكية (دريدا) واللا أوديبية (دلوز - جتارى) وعمليات تشظى النص وتحول الناقد إلى كاتب يسعى إلى تفكيك اللغة العلمية وتحويلها إلى كتابة أو مقاربة إبداعية تبرز قضايا التلفظ (enonciation) وتستبعد أوهام الواقعية التى تلحُّ علينا لنجعل من اللغة مجرد وسيط بين العالم والفكر.

ومن ثم، تحاول الناقدة إبراز مفهوم "التعليق" (Suspens) الذى اتخذته مدخلاً لبحثها. وذلك بقدر ما يشكل التعليق السمة الأساسية لكل ضروب هذه الكتابة المناقضة للأعراف والتصنيفات والأجناس الأدبية المتوارثة، والتى تقوم فيها عمليات التفكيك والتبديد والإضافة بتحرير وتحريك إمكانات المغايرة أو الاختلاف الكامنة فيها بالقوة، أى هذه الإمكانات التى يلتمسها الناقد عبر علامات أو إشارات "التعليق" المختلفة داخل النص مثل المساحات البيضاء ومناطق الصمت المضمر أو المسكوت عنه ومواطن الانقطاع والحذف والتلميح واللبس والتشكيك فى اليقينيات والمسلمات بشرط ألا يكون ذلك من منطلق الأحكام الأخلاقية أو دعوى الحياد. وإنما من منطلق تعدد الرؤى وإعادة التفسير ونسبية الحقائق، وفقا لتغير السياقات وضرورات الإفلات من كل أشكال السلطة القبلية الملزمة. ويحلو للكاتبة فى هذا الصدد أن تتساءل، ولهذا التساؤل وجاهته، عن إمكانية التماثل بين ظهور هذه الكتابات المتمردة على كل أشكال الانتماء والرسوخ وبين ظاهرة انحسار الوظيفة التاريخية للدولة القومية وعمليات صعود واحتدام الصراعات العرقية وبين هيمنة القوى الاقتصادية والتكنولوجية المتجاوزة للحدود الوطنية.

أما مسعى "كريستيفا" فى محاولتها "إعمال الفكر فى الفكر الأدبى" فهو العثور على أصول هذا الشغف، الذى يعده بعض المعاصرين زريًا وغير ذى شأن، بالنظرية الأدبية. وهى ترد هذه الأصول إلى مصدرين رئيسيين: المصدر الأول يرتد إلى التحولات الفلسفية التى تمت فى أخريات القرن التاسع عشر والتى تمخضت عن فكرة " موت الإله" عند نيتشه؛ والمصدر الثانى يرتبط بتغير نظام أو نسق المتخيل نفسه فى قلب التحول الفلسفى والجمالى المعاصر، وهو يتفجر، فى نظرها، من عبارة الشاعر " ملارميه" : "لقد مسّوا الشعر". وهى تعتقد، بالإضافة إلى ذلك، أن كليهما متشابكان ومتلاحمان.

على كل حال، تبدو النظرية الأدبية الحديثة، على الرغم من الإرهاصات النظرية الأولى التى بدأت مع أفلاطون" و "أرسطو". وثيقة الصلة بظهور فلسفة الجمال الألمانية على تخوم القرن التاسع عشر وفى باكورة القرن العشرين، وخاصة بالثورة الظاهراتية التى فجرها "هوسرل" فى قلب الفلسفة. ولعل بوادر هذه الثورة تبرز أول ما تبرز فى دراسة "هاينرخ فولفلين" عن المبادىء الأساسية لتاريخ الفن (١٩١٥) التى لا يبحث فيها عن تحديد مفهوم "التعبير" بقدر ما يبحث عن الصفة المجردة التى تحكم هذا التعبير وعن صورة الرؤية الكلية التى تشكل لدى فنانى الحقبة الواحدة ما يشبه اللغة الفنية المشتركة (kuntsprache). وغالبا ما تعمل هذه اللغة التى تتخذ صورة الثنائيات المتعارضة مثل مقولات الخط واللون والسطح والعمق والمغلق والمفتوح على دمج قضايا الفن فى الإطار الشكلانى للغة والأسلوب.

على هذا النحو، تقوم كل القوالب والصور الثقافية من أسطورية وفنية ودينية وحتى علمية عند " كاسيرر" بالرد إلى وظيفة رمزية أساسية تتجلى بدورها فى صور حسية تعبيرية متعددة، ولكنها مترابطة فى إطار سياق تاريخى متجانس. إلا أن "هوسرل" يظل هو المؤسس الحقيقى للمذهب الظاهراتى ذى المنحى الرياضى فى مجال الفنون والآداب والعلوم الإنسانية. ولعل أهم إنجازاته، فى هذا الصدد ، هو تخليه عن مبدأ التمييز بين الشكل والمضمون فى سبيل تأسيس فكر "منطقى" ينتظم معطيات الوجود كله وفقا لقاعدة معرفية أولانية تحكم الأشكال المختلفة للمادة المعرفية.

وتأتى بعد ذلك لسانيات "سوسير" وأعمال "هيلمسليف" والسميولوجيا لتبرز القيمة الدلالية للأشكال الأدبية، وهى القيمةالتى تجد أهم إنجازاتها فى إطار "الشكلانية الروسية" ذات البنى الثنائية التى تميز وظيفتى الشعر والسرد على أساس الثنائية الصوتية الوظيفية المؤسسية للغة. الأمر الذى يعد اللبنة الأولى لقيام وانتشار "البنيوية" مع كلود ليفى - ستروس لتشمل ليس فحسب نظم القرابة والأسطورة وإنما أيضا الأدب والموسيقى والسينما والفوتوغرافيا.

وتضيف " كريستيفا" إلى هذه المصادر الألمانية والروسية إسهامات "ويلك" و"وارن" فى كتابهما " نظرية الأدب" (١٩٤٩)، إلا أنها تعدها ضربًا من التأملات حول شروط الأدب وتاريخه والنقد الأدبى، وهى، فى نظرها، بعيدة عن النظرية الفرنسية للأدب المتماهية مع الشكلانية، كما أن الناقدة تميل إلى اعتبار " النقد الجديد" الأمريكى أقرب إلى الممارسات الامبريقية منه إلى التنظير العام، فهو وثيق الصلة بالأدب المقارن، حتى وإن جمع بين بعض المناهج الشكلانية والتاريخية. وتنتهى " كريستيفا" من هذا العرض التاريخى لمصادر النظرية الأدبية إلى القول بأن البحث عن "شكلانية الفكر" نفسه، وليس عن مجرد " صوره التعبيرية" سوف ينتهى إلى إبراز الثورة التى أحدثتها تجربة الخيال فى قلب ظاهرة الحداثة، وذلك بقدر ما كانت هذه الثورة انقلابا جذريا على مبادىء العقلانية الكلاسيكية وعلى الأخلاقيات والأيديولوجيات المرتبطة بها. ومفاد ذلك أن التجربة الأدبية تطرح، بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إشكالية علاقة الذات بالعالم من خلال حدود الوعى وحدود اللغة، وهو الأمر الذى يدفع المتخيل الإبداعى إلى أقصى حدوده حيث يكتشف، مع فرويد، وجود اللاشعور. وتنتهى هذه التجربة بوقوع المتخيل فى علاقة تناقض وصراع بين التجربة الذاتية للكاتب والأوضاع الاجتماعية التى يعيش فيها، الأمر الذى يدفع هذا المتخيل إلى ضرورة تعديل علاقته بالمعنى بقدر ما يقوم هذا المعنى ضمنًا على تنظيم العقد الاجتماعى وتشفيره.

على هذا النحو، تمر التجربة الأدبية الغربية بثلاث مراحل:

أ ـ **مرحلة القداسة**: حيث يتجسد المعنى فى "طقوس" تبرر عملية تقديم التضحيات إرضاء للغايات التى تخدمها المحرمات.

ب ـ **المرحلة الدينية**: حيث يتشكل المعنى فى صورة علاقة جدلية بين المحرم وخرقه، وهى علاقة تنتهى بثورة الذات وتأكيدها وجودها فى مواجهة الأب.

جـ ـ **مرحلة المتخيل الحديث**: حيث يقوم المتخيل بتحدى الدور الوظيفى للمعنى فى تشكيل الوعى البشرى والأخلاق الجمعية، وذلك تحت وطأة تحقيق واقع مستحيل، واقع يلح فى سبر أغواره وكشف حقائقه المسكوت عنها. وترى "كريستيفا" أن هذا النظام الجديد، الذى ولدّه المتخيل الحديث، يتجلى ربما لأول مرة فى التجربة الرومانسية الألمانية على أيدى أقطابها "شليجل" و "شللينج" و "هيجل" و "شوبنهور" و "نيتشه" و "هولدرلين"، غير أنه برز، كما تقول، بطريقة جذرية فى الأدب الفرنسى حيث أراد أن يكون استكشافا لماهية الكلام وينابيعه الأنطولوجية، وليس مجرد بحث عن العبارة الجميلة أو القول الأنيق، الأمر الذى أدى به إلى الوقوع فى مواجهة مع الدين والفلسفة والاصطدام بالمؤسسات الاجتماعية والاقتراب أحيانا من حافة الجنون.

ولعل هذا ما نراه قد تحقق عبر تجربة "رامبو" فى ثورته العارمة ضد الواقع المضنى وأكاذيب الحياة، وفى محاولته التزود من فيض الأحاسيس الجياشة، ليس بعد انتظامها فى صورتها المقبولة اجتماعيا، وإنما فى فوضويتها المتفجرة عبر لغة بالغة التوهج والغرابة، وعبر تجربة "ملارميه" الصارمة، وعبر تجربة "لوتريامون" التى تتعارض مع بلاغة الزينة "البارناسية" ومع رقة العواطف والمشاعر "الرومانسية" حتى تكون تمردا جذريا يطيح بكل أشكال المحرمات الجنسية والاجتماعية والعقائدية. وأخيراً عبر التجربة "السريالية" التى تفجر تناقضا لا يمكن تجاوزه بين الشعر والمجتمع وبين الروحانية التقليدية مثل روحانية "كلوديل" ووحشية أو قسوة التفكير بواسطة لغة الجسد، كما نرى عبر تجربة "أرتو".

أما بالنسبة لوضع "السيميوطيقا" فى علاقتها بالأدب ، فإن " ميشيل مولينيه" يطالب بالخروج من إسار الاتجاهات المذهبية الدجماطيقية وباستخدام السميوطيقا ليس بمعناها الحرفى، وإنما بمعناها الواسع كمجموعة من التساؤلات حول مجمل آليات الإبداع والتلقى. وإذا كان جوهر الأدب، كما يقول، هو اللغة، فإن أى ممارسة اجتماعية يمكن تحويلها سميوطيقيا إلى لغة طالما أن

اللغة يمكن ممارستها وفقا لأنظمة متعددة ولا سيما النظام الفنى الذى يقبل " السمطقة" في إطار من التداخل الجسدى ـ العقلى بين العمل الفنى والتلقى.

أما بالنسبة لعلاقة الأدب بالفلسفة والعلم، كما يتصورها "بيير ماشرى"، فهى علاقة غير مباشرة طالما أن الأدب لا يستخدم العلم أو المعرفة العلمية فى صورة خطاب ابستمولوجى، وإنما بشكل "درامى"؛ ومما يؤكد هذا الارتباط كون الفلسفة الفرنسية، والأوروبية القارية عامة، قد ارتبطت بالمواد والمناهج الأدبية، منذ أن اعتمد النظام التربوى الفرنسى خلال الامبراطورية الثانية (١٨٥٠ ـ ١٨٧٠) تفرع العلوم إلى علمية وأدبية؛ ومما أكد هذا الارتباط وقوع الأساتذة تحت تأثير الاتجاهات العلمانية فى صراع الدولة السياسى والتعليمى ضد هيمنة الكنيسة الكاثوليكية.

ويقترح الكاتب، لتجاوز هذه الثنائية العقيمة بين فلسفة ذات اهتمامات أدبية وفلسفة ذات انتماءات علمية، تصور نوع من الممارسة الفلسفية التى تعمل على دمج المسائل الأدبية بحقل اهتماماتها، ليس فحسب من منطق انشغالها بكثير من القضايا العامة كالحياة والمادة والدين والفن والقانون والمجتمع وإنما باعتبارها مادة مرجعية أساسية تخدم الفكر الفلسفى نفسه وتكون مزيجا من المرجعية الأدبية للفلسفة والمرجعية الفلسفية للأدب.

ولعل هذا التقسيم الصارخ بين الأدب والعلم، الذى فرضه النظام التعليمى، يعود إلى جذور بالغة القدم تذكرنا بما حاول تأسيسه " أفلاطون" فى جدلية الحوار حينما ميز بين علاقة فن السرد الأدبى وفن المحاجة العلمية بقضية الحقيقة. وهو الأمر الذى حدا به إلى اعتبار الفيلسوف هو الأديب الحق نظراً لما عني به من كشف الحقيقة، بينما لا يشكل أدب الشعراء من أمثال "هوميروس" أو هسيودس" إلا أدباً خادعاً منبت الصلة بالحقيقة وما تدعو إليه من جهد تأملى وكد فى السعى والبحث. غير أن الكاتب يرفض خلفيات هذه التفرقة ويرى أن هم الفيلسوف الأكبر لابد أن ينصب على الحقيقة نفسها وإن تعددت أشكالها بين الفلسفة والأدب.

من ثم، لا يجدر بنا أن نعزل الأدب عن وظيفته المعرفية؛ إلا أن ذلك لا يتم، فى نظر الكاتب، من غير تجاوز الاعتقاد المضلل بوجود نوعين من تمثيل الحقيقة: نوع أسطورى أو خيالى يُختص به الأدب؛ ونوع يقينى تمثله اكتشافات العلم وإنجازاته. ومن هنا تنشأ إمكانية قيام دراسة فلسفية للصور المعرفية للواقع كما تمثلها أو توفرها لنا النصوص الأدبية بدلاً من القراءة الاستيطيقية للأدب التى ظهرت، فى أواخر القرن الثامن عشر، بغية تحديد منطقة للتذوق الفنى مغايرة تماماً لمنطقة المعرفة العلمية.

وإذا أمكن، على هذا النحو، تنحية المعايير الجمالية والذوقية البحتة التى تحكم دراسة الأدب، وإذا تأكد الاعتقاد بأن العلاقة التى يقيمها الأدب مع العالم والواقع ليست أقل عناية بالمسائل المعرفية من علاقة العلوم الأخرى بها، فإن الفرصة سانحة لتأسيس دراسة فلسفية للأدب لا يكون فيها هذا الأخير مجرد حقل تبحث فيه الفلسفة عن قرائن وشواهد لها، وإنما أساساً لطرح وإثارة قضايا وموضوعات فلسفية قائمة بذاتها. إلا أن الكاتب يحذرنا بأن القصد من هذا التعديل ليس هو استبدال معيار الحق بالجمال. فالفلسفة لا تقيم علاقة يقينية بالحقيقة، وإنما علاقة تساؤل ومساءلة لا حدود لها.

وفى بحث طريف آخر يمكننا أن نتساءل مع صاحبه "مارك بوفا": ماذا بقى من مقولة بارت الشهيرة عن "موت المؤلف" التى مازالت تبدو عصية على الفهم حتى بعد تطور وانتشار نظريات القراءة والتلقى؟

ويقترح علينا صاحب هذه المداخلة، لحل صعوبة هذه المقولة، تأمل مفارقة غريبة أخرى، وهى استحالة عملية القراءة أساساً سواء فى صورتها الموضوعية أو فى صورتها الذاتية. ذلك أنه فى الحالة الأولى التى يخضع فيها القارئ لما يمليه عليه النص والكاتب، وفقا لتوجهات القراءة التقليدية التى تتذرع بالأمانة والموضوعية، فإنه يلغى شخصيته تماما كقارىء إذ سرعان ما تصبح

قراءته "المزعومة" لنص من النصوص مجرد تسجيل لمضمونه أو تعقيب عليه، أى مجرد هامش أو حشو ملحق به. أما فى الحالة الثانية، فإن القارىء، وفقا لملاحظة الكاتب "بروست"الخبيثة، "لا يقرأ إلا لنفسه". إذْ هو لا يُعنى فى النص المقروء إلا بما يتوافق ورؤيته الخاصة، وإلا بما يكتشفه فى دخليته. وهكذا تصبح القراءة فى حالتيها الموضوعية والذاتية غائبة أو غير ذى بال. وبغية حل هذه المعضلة، يقول لنا "كومبانيون" بأن القراءة غالبًا ما تكون نوعا من التوفيق أو التقريب بين قطبين: بين الفهم والاهتمام أو بين الإنصات للآخر والعناية بالذات، أو بين التحليل اللغوى للنص واستكشافات الدلالات الرمزية التى يوحى بها لنا. ويضيف الباحث بأن إعادة طرح مقولة بارت عن "موت المؤلف" تصبح ضرورية هنا إذْ إنها تعين كثيرا على حل هذه المعضلة. فلقد أراد "بارت"، كما يقول صاحب البحث، تأكيد حقيقتين: الحقيقة الأولى، وهى أن موت المؤلف يشكل جوهر العمل الأدبى نفسه، وذلك بمعنى أنه خطاب متحرر من كل سياق. والمؤلف هو أحد عناصر هذا السياق. على هذا النحو يتأكد العمل الأدبى فى استقلاليته التامة الرافضة لكل مرجعية خارجية ولكل أيديولوجية سابقة عليه. غير أن رفض ربط النص الأدبى بكل عناصر خارجية لا يعنى رفض تفسيره أو تأويله، وإنما هذا التفسير يجب أن يقوم بادىء ذى بدء على ربط العمل الأدبى بالأدب نفسه، وذلك بغرض وصفه وتصنيفه وتحديد بنيته ووظائفه الداخلية؛ ثم يمكن اللجوء، بعد ذلك، إلى العناصر الخارجية من تاريخية أو اجتماعية أو أيديولوجية ولكن انطلاقا من النص نفسه وليس بطريقة سابقة على إنتاجه.

ولكن ألا يعنى ذلك تحويل الأدب إلى "ماهية" أو جوهر قائم بذاته ؟ على العكس، يقول لنا الباحث، فالوجود الأدبى لا كيان له إلا خارج كل سياق. فالعمل الأدبى لا يوجد إلا متناصا مع ذاته وغيره من النصوص، كما أن هذا الوجود المتناص لا يشكل متصلا تاريخيا، وفقا للتصور الرائج فى تاريخ الأدب، وإنما يقوم فى صورة غير مترابطة ولا تخضع لسلسلة من الحتميات أو الضروريات التاريخية الخارجية. لذلك هو يحتاج، بالنسبة لكل نص أو عمل أدبى إلى عمليات معقدة من إعادة البناء والتركيب.

ولكن - مرة أخرى - ما معنى سلخ الأدب من كل سياقاته الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية؟ معناه الاعتداد به فى بعده الرمزى وفى إشاراته ودلالاته غير المباشرة التى تشكل موضوع التفسير نفسه، وهو وضع أقرب ما يكون إلى وضع "الاستماع" فى آليات التحليل النفسى. على هذا النحو يصبح النص الأدبى ،نتيجة لغياب المؤلف واحتجاب نواياه وأهدافه وقصديته، مجرد أثر قابل للقراءة ومجرد مجموعة من العلامات المشيرة إلى ضروب من الممارسات الكتابية. ومن ثم، لايهدف الأدب، كلغة لازمة وممارسة رمزية، إلى تخليد الكاتب، وإنما، على العكس، إلى تأكيد غيابه كذات فاعلة فى سبيل بقاء أثره بما يثيره هذا الأخير من قضايا وإشكاليات علينا فك شفرتها وإعادة استثمارها المرة بعد المرة.

أما الحقيقة الثانية، التى فجرتها مقولة **"موت المؤلف"**، فهى "ميلاد القارىء"، وذلك بقدر ما حررت عملية استبعاد الكاتب، وما كان يشكله من رقابة على نصه واحتكار لدلالاته ومعانيه، موضوع القراءة. ذلك أن أى خطاب نقدى لا يمكن أن يقوم من وجهة نظر القارىء إلا منصبًّا على النصوص نفسها وليس على هوامشها. فالقارىء، فى نظر بارت، ليس إلا الفضاء الذى ترتسم فيه مكونات نسيج النص، كما أن **وحدة النص** ليست كامنة فى **مصدره** وإنما فى **توجهه** نحو القارىء؛ وهذا التوجه لا ينصب على مضامينه الفعلية وإشاراته المباشرة وإنما على ما يكمن فيه من جوانب افتراضية تتصل بما يثيره من رموز ودلالات ثانية، وتأويلات يُحقق القارىء من خلالها تطابق القراءة مع النص والتقاء الذات بالموضوع.

ونختتم عرضنا لهذا الكتاب الجميل، الذى يصعب علينا الإلمام بكل دقائقه وتفاصيله، بالإشارة إلى علاقة النظرية الأدبية بالمنظور التاريخى والسوسيولوجى، وذلك من خلال مقالة **"يانيك سيتى"** تحت عنوان **"مساءلة التاريخ للنظرية الأدبية"** ونحن نقف هنا أمام مفارقة أخرى إذْ بعد المغالاة التى تسم مقولة **"موت المؤلف"** . نرى أن دعاة المنهج السوسيولوجى والتاريخى لا

يقلون مغالاة عن أصحاب المنهج البنيوى حينما يزعمون أن منهجهم هو الطريقة المثلى لتحليل الظاهرة الأدبية طالما أن هذه تشكل "**حدثا اجتماعيا كليا**" وفقا لتعبير العالم الأنثربولوجى الشهير "**مارسيل موس**". ويُعنى صاحب البحث بدحض مزاعمهم وخاصة ميلهم إلى تفسير الظواهر الثقافية اعتمادًا على السياقات التاريخية والاجتماعية أكثر من استنادهم إلى النصوص وتحليلها. كما لا يتوانى عن نعت كل دراسة للتاريخ الثقافى لا تُفيد من أدوات التحليل البنيوى بأنها دراسة "**بلا محتوى**". وإذا كان الباحث ينقد الاتجاهات التاريخية والاجتماعية فى مجال الدراسات الأدبية، فذلك لا يعنى إهمال أصحاب المناهج الشكلانية وأتباعهم من "**جاكبسون**" إلى "**إكو**" ومن "**بارت**" إلى "**جينيت**" للعلاقة القوية التى تربط بين الظواهر الأدبية والمجتمع، ولكن ذلك لا يتم لديهم إلا عبر النصوص. من ثم، هو يطالب، من الناحية المنهجية **أولا** بتعليق التاريخ والجانب الاجتماعى حتى يتاح للدارس تحديد بنية النصوص الأدبية ووظيفتها. وذلك اهتداءً بتحليل "**سوسير**" للغة أو السميولوجيا، فهو قد أكد الوظيفة الاجتماعية لكل منهما. ولكنه معنىٌ كعالم لغوى بتحديد أنساق كل منهما إذْ إن هذين العلمين ليسا من العلوم الاجتماعية البحتة وإنما يشكلان علمًا **للعلامات أو الإشارات الاجتماعية**. على هذا النحو لا تُعَدُّ العلوم الموسومة بالشكلانية مناقضة للتاريخ أو للمرجعيات الاجتماعية والنفسية وغيرها، وإنما ترى فى تعليق هذه المرجعيات عملية مرحلية ضرورية لتمارس وظيفتها الأساسية أو عملها الخاص المناط بها من جرد للظواهر الأدبية وتصنيف ووصفٍ لها.

كما يطالب **ثانيا**: باستبعاد بعض الاتجاهات الشائعة، فى الآونة الأخيرة، فى مجال التاريخ الثقافى حيث يقوم بعض الباحثين بابتكار آليات مصطنعة أو افتراض مواقف وهمية لتأريخ مثلا: "تطور أشكال الرغبة" لدى فئة من الفئات، وذلك اعتمادا على مضامين بعض الأعمال الأدبية أو الأفكار والتصورات العامة من غير أدنى اعتبار للصيغ اللغوية والأجناس الأدبية التى يتركون مهمة تحليلها وتصنيفها ووصفها لما يسمونهم بالنقاد الشكلانيين. من ثم، يرى الباحث أن الذى يجب أن يُعنى به دارسو الأدب ليس هو التاريخ الاجتماعى للأدب وإنما **تاريخ النصوص الأدبية**، وهو الأمر الذى يتطلب، قبل اللجوء إلى التعميمات السريعة، تحليل كل مستويات هذه النصوص من الناحية الصوتية والأسلوبية والسياسية والاجتماعية والحضارية والدينية وغير ذلك عند الضرورة.

على هذا النحو، يبدو لنا واضحًا أن النظرية الأدبية الفرنسية، التى تألقت تحت المسمى العريض للبنيوية، لم تلفظ أنفاسها بعد، كما يتمنى لها كثير من أعدائها، وهى إن فقدت بعض بريقها فذلك من طبائع الأمور طالما أن الفكر المبدع لا يكف عن التغير والتطور، بل مناقضة نفسه بنفسه.

نظرية المصطلح النقدى(*)

محمد عبد الله حسين

مثلت قضايا المصطلح النقدى ـ ولا تزال ـ شاغلا للنقاد ومثار جدل فيما بينهم؛ وفى هذا السياق تأتى محاولة عزت جاد لاستبار جوهر هذه القضية. عبر مغامرة طموح تتكئ فى منهجها على المنهج الفلسفى. ولعل الاتكاء على ذلك المنهج الفلسفى فى اكتناه جوهر قضايا المصطلح النقدى لم يكن اختيارا اعتباطيا. ولكنه مثل ـ فى إحدى دلالاته الهامة ـ شكلا أوليا من أشكال الوعى بالنظرية.

ويتكون الكتاب من مقدمة يطل فيها المؤلف بنظرة بانورامية على فصول الكتاب وتقسيماته. تتلوها مداخلات تأصيلية تتسم بمحاولة التأطير للقضية مثار البحث؛ فتأتى الداخلة الأولى (مصطلح المصطلح) كاشفة عن الفرق البين بين (الإشارة اللغوية) و(المصطلح) برد الاعتباطية فى الأولى إلى طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية حتى يأتى من خلالها التحول الدلالى. بينما يرتكز (المصطلح) على طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية التى تُناط بها مرجعية اللغة.

أما الداخلة الثانية فكانت عنايتها بـ (جدوى المصطلح) لإدراك أهمية وقعه فى الخطاب النقدى. ومدى طبعه بسمت شفرى خاص. يحتوى الحد الجامع المانع لوحدة التعريف. ثم ترتكز الحقيقة العلمية فى تصور أشد كثافة يسعى إليها النص فى تحقيق مطمحه البلاغى؛ وبحيث يصبح (المصطلح) أداة للنظرية فى طرح فروضاتها النظرية من جانب. ومثيرًا متميزًا لتفجرها من جانب آخر؛ وكأن (المصطلح) قد صار الفرض وتجليه فى آن. وتبقى له حرمته التى تحفظ للنص سياقه المعرفى. أياما بلغت درجة تعانق علمية النقد مع ذاتيةً الأدب.

ونقع فى الداخلة الثالثة على (أسس الاصطلاح). والتى يحددها لنا عزت جاد فى عدة أمور استطاع استخلاصها من بين آراء عدة؛ حيث يرى أن الأمر يتطلب قدرًا ميسورا من الاصطفاء الجمالى والإيقاعى والذوق المدرب إزاء اختيار الصوت الدال. ومن خلال الإدراك الذهنى الفائق لأبعاد شتات الإيحاء يأتى احتواء التصور ضمن منظومة مرجعية التراث. ثم نتدرج إلى الاشتقاق العام. فالقياس. ثم الترجمة. ويدنو منها التعريب. ثم الافتراض؛ وفى النهاية يقع أمر النحت بماله وما عليه.

وبعد هذه الداخلات الثلاث السابقة يأتى المدخل طارحا (نظرية المصطلح النقدى). فهى وإن جاءت متواصلة مع النظرية العامة للاصطلاح من قبيل الاتساق، إلا أنها هنا تعنى بحقل معرفى متخصص. وتأتى على بكارتها وتفردها وصرامتها فى طرح فلسفى فريد. يؤكد فلسفة العملية النقدية باعتمادها فك الدوال عن المدلولات؛ وتشمل النظرية أصولا ثلاثة هى الأصل المعرفى والأصل اللغوى والأصل الجدلى. ثم تفرغ هذه الأصول محتواها فى عناصر التصور لمصطلح (المصطلح) كما وقعت فى النظرية العامة لعلم المصطلح. ويمكن حصرها فى ركائز أربع. الأولى هى آلية الوضع. والثانية هى التصور. والثالثة هى الصوت الدال. والرابعة هى التواطؤ والشيوع؛ وهنا تأتى عناية الأصل المعرفى بقضايا آلية الوضع والتصور. بينما يعنى الأصل اللغوى بقضايا الصوت الدال. أما الأصل الجدلى فهو يعنى بقضايا التواطؤ والشيوع.

وبعد هذا المَدخل النظرى تأتى فصول الكتاب الأربعة متخذة المنحى التطبيقى لتأكيد هوية النظرية. أو نقضها بعضا من معطياتها على حدة.

(*) كتاب "نظرية المصطلح النقدى. تأليف عزت جاد ـ هيئة الكتاب. سنة ٢٠٠٢".

والفصل الأول من الكتاب يحمل عنوان (الترجمة بين الحرفية والمعرفية) وهو يشتمل على عدة قضايا أولها (الاضطراب المصطلحى فى المنبع) وتتجلى هذه القضية كقضية عالمية: ما دام المصطلح لما يزل شفرة علمية فى المقام الأول، تخضع للترجمة الحرفية. ولما يزل المترجم على رعايته لذلك. وتتأكد فرضية هذا الاضطراب من خلال مصطلحات مثل: العلامة Sign. والإشارة signal. والمؤشر index، والأيقونة Icon. والرمز Symbol. والشفرة code.

والقضية الثانية فى الفصل الأول هى (أصل الترجمة أصل الوضع) وفيها يتم طرح المعيارية المثلى لتقنين المقابل العربى للصوت الدال الأجنبى. بعدما أخفقت الترجمة الحرفية فى تحقيق اعتماد أسس الاصطلاح، تواصلا مع الأصل المعرفى. وتأكيدا - فى الآن نفسه - على مشروعية المترجم كمشرع أول شأنه شأن الواضع الأول. ولعل ذلك ما تجلى فى مصطلحات مثل: (صويت Phoneme) و(معنم Morpheme) و (تقنية Technique).

وثالثا تأتى قضية (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى) وهى قضية مصطلحية تخضع للأساس المعرفى العام أيضا. غير أنها تختص بخصوصية الحقل المعرفى فى مجال النقد الأدبى اتكاءً على عدم التخصص الدلالى فى اللغة، حتى يمكن للتصور الأوحد أن يقع على مشارف تصور آخر. فتتماهى التصورات فى الحقل الدلالى الواحد، وما لم يكن المترجم على وعيه الذهنى وحسه الجمالى. فلن يتمكن من الفصل أو وضع التصور الجامع المانع فى وعائه اللفظى دونما الوقوع فى شرك التماهى. ثم تقبع فى ختام قضايا الفصل الأول قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) والتى ترد إلى عدم وعى المترجم بما يحتم معه ضرورة الفصل بين الدلالات اللفظية فى اللغات المختلفة إذا ما تمثلت فى خصوصية ثقافة موروثة، وهوية لغة، وسياقية تاريخ، حتى تنفرد هذه الدلالات فى لغة ما بما قد لا تتشابه معها فيه أى لغة أخرى.

أما الفصل الثانى من الكتاب فقد حمل عنوان (المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية وقضايا التطور) وفيه يلقى المؤلف الضوء على قضيتين أساسيتين. تتعلق الأولى بالجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن وهى تعنى بمنحى التصور الإبداعى فى توجهه الأصولى ثم ما ارتقى به إلى فلك المجرد الذى يتجاوز الأصل وحدود الزمن بفعالية الفلسفة المطلقة ليبلغ قدر التجلى فى واقعنا المعاصر، وهو ما يشمل مصطلحات: الكلاسية والرومانسية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية والوجودية والواقعية الاشتراكية.

أما القضية الثانية فى الفصل الثانى من الكتاب فتتعلق بمداخلات النقد الجديدة ومن ثم فهى تشتمل على مصطلحات: الأسلوبية والنقد الجديد والشكلية والأدبية والشعرية والبنيوية والعلاماتية والتناصية والتفكيكية.

ونلمح فى هذا الفصل وبصورة بارزة انحيازا ما للمنحى التفكيكى فى فهم النص الأدبى؛ وهو الأمر الذى يتعزز بقناعة المؤلف بقدرة التفكيكية Deconstruction على تحقيق أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب؛ كما يرى المؤلف أنه إذا كان الانحراف الأول فى نظريات الإبداع قد وقع عند (الواقعية الاشتراكية Socialist Realism) فإن الانحراف الثانى فى نظريات النقد قد وقع على (التفكيكية) على النحو الذى تحققت به أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب. ويأتى الفصل الثالث من الكتاب حاملا عنوان (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة)، وتبرز فى هذا الفصل عدة قضايا من أهمها قضية (المشترك اللفظى وتباين التصور) ويتجلى فيها التداخل المصطلحى بين التصورات. وكذلك تعدد التصور لصوت دال أوحد مثلما يأتى فى مصطلحات: الشعرية Poetics. والدراما Drama إلخ.. إلخ.

ومن القضايا المثارة أيضا فى هذا الفصل قضية (ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى) حيث يحصر المؤلف اضطراب الأصوات الدالة فى الحقل الدلالى الواحد والتى تبدت فى مصطلحات: (الرواية Novel) و(القصة Story) و(القصة القصيرة Shortstory) و(الأقصوصة Novella).

ونصل إلى الفصل الرابع والأخير فى كتابنا المشار إليه وهو فصل (المعترك البيئى والثقافى) والذى يؤكد فعالية الأصل الجدلى. وهو يشتمل على ثلاث قضايا، الأولى قضية (المصطلح بين التبعية والعصرية) وفيه يشير المؤلف إلى ما يقع من تباينات للجماعات حول التواطؤ والشيوع بما يفضى إلى تعددية التصورات التى تعمل كلها فى المجال المصطلحى، نتيجة اتساع الهوة الزمانية والمكانية والحضارية، وفى غياب مرجعية موحدة للتصور، كما بدا فى مصطلحات: (الأسطورة Myth) والمفارقة (Irony) و(سياق الموقف Context of situation).

والقضية الثانية هى قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ويدلل المؤلف عليها بمناقشة مصطلحات: (الحداثة Modernity)، و(الحداثية Modernism) و(قصيدة النثر The prose poem) أما القضية الثالثة فى هذا الفصل الأخير فهى معنية بـ (غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب) حيث تتجلى الغربة الناجمة عن ذاتية الشارع، لأن المصطلح لما يزل فى طريقه إلى معترك التداول، مثلما كان لمصطلحات: (البياض الدلالى) و(أنا فورا) و(الانصباب) و(المولد) و(بيوريتانى).

وكذلك قد تنشأ الغربة نتيجة حراك المصطلح بين الحقول المعرفية المختلفة فتصبح غربته اغترابا بالرغم من استقراره وتجليه فى حقوله المعرفية الأولى، مثل: مصطلحات: (الطوطمية Totemism) و(النرفانا Nirvana) و(الكيوتيكا Chaotics).

وبعد.. فلقد توازى مع الاتكاء على المنهج الفلسفى فى الولوج إلى جوهر القضايا المطروحة فى الكتاب، تلك النسقية التى انتظمت فصول الكتاب وتقسيماته المختلفة؛ وهى النسقية ذاتها التى تم تدعيمها بتتبع الجذر التاريخى للمصطلح وتقلبه المستمر فى الحقول الدلالية المختلفة - إذا لزم الأمر - وهو الشئ الذى يحسب للناقد عزت جاد فى مسلكه فى هذا الكتاب؛ ولعل من أهم ما يميز هذا الكتاب أيضا تلك اللغة المائزة لصاحبه والتى تحاول أن تحقق على المستوى اللغوى هذه المعانقة (المندوبة) بين ذاتية الأدب وعلمية النقد؛ على أنها لم تكن هى تلك اللغة المراوغة المخاتلة التى تتحدث أكثر مما تضيف، ولكنها اتخذت منحى إبداعيا فى إطار لا تعوزه الدقة العلمية فى حقل معرفى شديد التخصص وهو (النقد الأدبى).

وتبقى للمسارد التى صنعها المؤلف فى آخر مؤلفه قيمتها العلمية لا سيما أنها اشتملت على مسرد المصطلحات بالعربية ثم مسرد المصطلحات بالإنجليزية ثم مسرد تحليلى للمصطلحات ثم مسرد دال على تعانق المصطلح الأدبى ومصطلحات الفنون؛ وهى أمور تعود بالنفع لا على التخصص فحسب، ولكن كذلك للمتابع لحقل النقد الأدبى وما يستجد فيه من مصطلحات.

فى مطبوعاتها لهذا العام، أصدرت مكتبة الأسرة الأجزاء الخمسة من السيرة الهلالية التى كان قد أصدرها الشاعر عبد الرحمن الأبنودى متفرقة . وتأتى هذه الطبعة المجمعة للأجزاء الخمسة لتقدم الجهد العلمى للشاعر فى جمع السيرة كاملا ومكثفا. وفى مقدمته للكتاب يكتب الأبنودى موضحا الفروق الجوهرية بين شاعر السيرة وراويها متتبعا تفاصيل دقيقة فى عمل مبدعى الملحمة الكبيرة ورواتها وسياقها الثقافى والتاريخى.

ولعلنا فى هذا السياق، نذكر وصف ابن خلدون لزحف بنى هلال على إفريقية عام ٤٤٣هـ - ١٠٥١م. وهو الوصف الذى ورد فى "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.." حين قال: "وسارت قبائل دياب وعوف وزغب وجميع بطون هلال إلى إفريقية كالجراد المنتشر لا يمرون بشئ إلا أتوا عليه حتى وصلوا إلى إفريقة. سنة ثلاث وأربعين".

وفى كتاب "من أقاصيص بنى هلال" الذى أصدرته الدار التونسية للنشر، يوضح الطاهر فيفة عناصر السيرة، حيث يشير إلى أن تغريبة بنى هلال كما وردت فى الكتب الشعبية بالمشرق العربى تحتوى على العناصر الآتية:

كانت قبائل بنى هلال نازلة بأرض نجد بالجزيرة العربية. وأجدبت الأرض وتوالت سنون القحط، فقرر السلطان الحسن ابن سرحان إرسال سرية إلى تونس للتعرف على أحوال البلاد والأجناد بها. فعين البطل أبو زيد ومعه ثلاثة أمراء وهم: مرعى بن الحسن بن سرحان، ويحيى ويونس ولدى عمرة وسروة أختى السلطان. فتزيوا بزى شعراء لامتداح الأمراء وقصدوا تونس.

ونتبع السرية فى تنقلها من قطر إلى قطر حتى نصل معها إلى تونس.

وليست لهذه الرحلة إلى تونس أى علاقة بالجغرافيا. فالقاص يجهلها جهلا تاما ويخلط المغامرات ذات الصبغة الواقعية بالمغامرات ذات الصبغة الخرافية. فرحلتنا مع السرية تنقلنا من نجد إلى بلاد حزوة والنير (هكذا)، ثم بلاد العمق (هكذا)، ثم مكة حيث الشريف بن هاشم وزوجته الجازية، ثم بلاد الأعاجم، ثم بلاد التركمان، ثم العراق وعليها الخفاجى عامر، ثم حلب الشهباء، ثم دمشق الشام، ثم القدس الشريف، ثم عريش مصر، ثم مصر العلية، ثم صعيد مصر، ثم تونس.

وكان حاكم تونس الزناتى خليفة. وكان نائبه فى الحكم هو العلام، وهو ابن عم له ومن سادات البلاد. ووقع القبض على الفرسان الأربعة وزج بهم فى السجن.

وهنا تتخلل القصة حادثة غرامية: كان للزناتى خليفة بنت اسمها سعدى أحبها أبوها حبا جما، حتى بنى لها قصرا شاهقا. وكانت للأميرة سعدى جارية من بنات حى بنى هلال اسمها مى، وهبها الحسن بن سرحان الهلالى إلى جماعة من العربان مدحوه. فباعوا بدورهم مى عندما نزلوا بتونس. فكانت تلك الجارية تتحدث دوما عن خصال ابن سيدها يونس إلى سيدتها، حتى وقع حب يونس فى قلب سعدى قبل أن تراه. فعندما وقع القبض على السرية تدخلت سعدى لدى أبيها ليسجن الجواسيس الثلاثة فى قصرها ويطلق سراح أبى زيد حتى يعود بالخبر إلى أهلهم ويأتى بالفداء.

وعاد أبو زيد وحده إلى منازل قبائل بنى هلال، وأخبرهم عن أسفاره وعن جمال تونس وخيراتها، فقرر القوم الرحيل إليها.

وتبرز لنا القصة عند تحرك القوم فى جموع غفيرة. فرسان الهلاليين الأربعة الذين سيقودون سير الآلاف المؤلفة بين المخاوف وعبر المفازات. والذين سيخوضون المعارك الطاحنة بربوع تونس الخضراء، وهم أبو زيد والحسن بن سرحان، ودياب، وزيدان.

كان أبو زيد فى المقدمة على رأس تسعين ألفا من بنى سرحان ووراءه الحسن بن سرحان على دريد. وكان دياب بن غانم فى المؤخرة على "بنى زغبة الأشاوس". وكان خلف الجميع زيدان شيخ الشباب والبطل.

وأتوا إفريقية وهم الزناتى خليفة بمصالحتهم بإطلاق سراح الأسرى الثلاثة. فصدته ابنته سعدى عن ذلك وهى بحب يونس هائمة.

وتجرى معارك بإفريقية تفضى إلى احتلال تونس. ويقتل دياب الزناتى خليفة. ويعتلى عرش تونس بدل السلطان الحسن بن سرحان. ولكنه يخجل ويترك له العرش. ويتدخل أبو زيد ويعرض اقتسام البلاد بين الأمراء فيقبل عرضه.

هذه هى ملامح السيرة وعناصرها كما وردت فى الحكاية الشعبية. ولكن الأبنودى لا يركز على هذا البعد التاريخى معطيا اهتمامه الأساسى للبعد الفنى فى بناء السيرة وكيفية عمل شعرائها ورواتها. فهو لا يكتب فى مقدمته تأريخا للحكاية وإنما ما يمكن اعتباره تأريخا للشعراء والرواة. يقول الأبنودى موضحا علاقة الشاعر بالسيرة:

يعتقد معظم شعراء السيرة الهلالية أنهم ألهموا الشعر بوحى سماوى. تختلف أشكال نزوله عليهم. وتتخذ صورا متعددة. لكنهم يتفقون فى اختيارهم من قبل الله لحمل الرسالة وهداية المؤمنين. فالحاج الضوى (٦٥ عاما - قوص - مركز قنا) سمع ربابا معلقا فوق رأسه على الجدار. يعزف بمفرده فى الهزيع الأخير من الليل فى ليال متتابعة. فكان هذا نداء له بتعلم الرباب وحمل الرسالة. أما الشاعر مبروك الجوهرى (٦٠ عاما - النوايجة - محافظة كفر الشيخ) فقد رأى فى يوم عاصف "كتيبا" صغيرا تحمله الريح المظلمة الطائشة فى أرض مقفرة. وتلقى به بين أقدامه ليستقر دون حراك. فكان الكتاب (قصة أبو زيد الهلالى مع الناعسة بنت زيد العجاج) وكانت الواقعة أمرا سماويا بالحفظ. واتخاذ السيرة رسالة هداية للبشر.

إيمان الشعراء راسخ بقداسة السيرة وقداسة رسالتهم. وهم يضفون هذه القداسة الدينية ليس على وظيفتهم فقط. بل على مسلكهم أيضا. ولقد حافظوا على طول تاريخ الإرث والانتقال على أن تظل السيرة الهلالية امتدادا لفن السيرة النبوية القديم.. (ابن هشام.. إلخ..).

وعلى ذلك ساهم شعراء الهلالية فى إحكام هذا الإطار الدينى حول سيرهم الشعبية بنسب الأبطال إلى آل البيت من جانب. وظهور بعض الشخصيات الدينية لإنقاذ الأبطال. كسيدى "الخضر" مثلا من جانب آخر. كذلك.. البدء بقصائد المديح والتوسل بالنبى الكريم المطعمة بكثير من الكرامات. وبعث الميثولوجيا الدينية تفسيرا وقراءة لتاريخ الأرض والبشر منذ النشأة حتى اليوم. وفى الهلالية يبدأ الشاعر بدعاء الرسول لهلال - الجد - فى "غزوة تبوك" حيث أبلى فى الموقعة ودافع عن الرسول. فاستحق التمجيد والتخليد.

إذن فمهمة الشاعر تتجاوز سرد التاريخ إلى استلهام العبرة والحث على الإيمان. وهو هنا ينافس خطيب المسجد وإمامه فى هيبة منصبه وضرورة وظيفته.

بل إن الشاعر نفسه يطلق على تخت الغناء كلمة "المنبر". وما استعمال الفصحى - المهشمة - إلا لتأكيد ذلك. فالشاعر لا يستعملها إلا فى قصائد المديح فى بدايات الأجزاء وحين يتركها ليبدأ القص يعود لاستعمال اللهجة العامية القروية. فالشاعر يتوسل فى الأجزاء الدينية بلغة القرآن لإضفاء هذا الطابع الدينى. أما عن التاريخ فهو بشرى.

هذا عن شعراء السيرة وعملهم القائم على الارتجال المبدع والتداعى المنظم فى إطار الشخصيات والوقائع. أما الرواة فهم مسألة أخرى. تكوينا ووظيفة. ويركز الأبنودى على طائفة منهم يراها من أهم العناصر التى أسهمت فى استمرار السيرة. بل فى استمرار وظيفة الشاعر الشعبى نفسه. ويميزهم عن المغنين الشعبيين المنحدرين فى معظمهم من قبائل الغجر المنتشرة فى

الجنوب. الأبنودى يعطى أهمية كبيرة، كما هو واضح، لطائفة الرواة، فهم حراس السيرة، وهم من الندرة بحيث نحتاج إلى وقت طويل وجهد كبير للعثور عليهم أو اكتشافهم، ويمكننا أن نطلق عليهم بلا تحفظ، "مجانين السيرة الهلالية".

هؤلاء الحراس أفراد "ضربوا بالسيرة" مثلهم مثل الشعراء وحالت ظروفهم الاجتماعية دون الاحتراف، فالسيرة كانت دائما وأبدا تنشد على رباب الغجر. أما هم فلم يكن بمقدورهم مواجهة قبائلهم بهذا العمل، فتبنوا السيرة وتبنوا حياة الشاعر، وأصبح لهم مكانة فى قلب الجمهور لا تقل عن مكانة الشاعر نفسه، فهم وجه الشاعر وصوته. ويتصرفون فى السوامر باسمه.

هؤلاء الحراس الرواة سينقرضون بالضرورة بانقراض شعرائهم العظام. هم أفراد ضربوا فى أنحاء الأرض من حولهم بحثا عن الشعراء. وإذا ما وجدوهم جابوا البلاد خلفهم يستمعون للسيرة فى خشوع وتأمل، ويعكرون صفو من يعكر صفوهم. حتى لو اضطروا لاستعمال العنف. إنهم حراس "الليلات". يهيئون للشاعر أفضل اللحظات للقول ليحصلوا على أفضل لحظات "السماع".

على الرغم من أن هذا القسم من الرواة يبدو وكأن به خللا عقليا، أو أنه مريض بداء المبالغة، إلا أن الشعراء أصبحوا يشترطون وجود حراسهم إلى جوارهم. فأنت لا تستطيع أن تدعو شاعرا شعبيا حقيقيا إلى مكانك دون وساطة حراسه. ووظيفة الراوى الحارس مزدوجة. فبقدر ما هى مصلته على الجمهور هى مصلته على الشاعر أيضا إذا سها عن واقعة معينة أوحاد عن الطريق القويم، فإن من حق الحارس رده، والحوار معه علنا إذا اختلفا. هذا النوع من الرواة هو أضرى أنواع الجمهور، فقد رحل خلف شعراء عظام فى الماضى، وتكدست لديه خبرات تفوق خبرة الشاعر نفسه، ولديه وعيه بطرائق القول، وأساليب الرواية المتعددة. لذا فالشاعر يحسب له ألف حساب. هو مندوب الجمهور لدى الشاعر. هو الذى يختلق المناسبة مع من يشاركه حب الهلالية، ومع المتعاطفين معها، وهو الذى يستقبل الشاعر على محطة القطار. وهو الذى يستضيفه فى داره حتى يعود به إلى قطاره. وهو الذى يحدد للشاعر ما يغنى.

أما القسم الثالث من الرواة فهم الحفظة. هؤلاء الهادئون الذين يقصون على إخوانهم فى المجالس أو فى تراحيل الغربة أجزاء من السيرة بالسرد المطعم بالنادر من أبيات شعر قد لا تكون بعيدة عن متناول العامة كافة فى القرى أو فى البادية عند الأعراب.

نخلص إلى أن الشعراء الشعبيين درجات وطبقات، والرواة كذلك. وأيا كان، فالجميع من شعراء ورواة وجمهور يسهمون فى إحياء الطقس الهلالى فى جنوب مصر عن إدراك وإرادة.

إن الفارق الوحيد بين الشاعر والراوى يكمن فى قدرة الشاعر على الإبداع وممارسة الخلق الفورى لحوادث يعرفها الجميع فى ثوب شعرى. هذه العملية التى هى مزيج من الحفظ والابتداع. وهذه القدرة على تحويل التاريخ إلى منظومة شعرية ملحمية محكمة البناء والتنسيق. هى التى تضع الحاجز الحاد بين الشاعر والراوى.

فى جزء تال من المقدمة الضافية التى كتبها الأبنودى. يكتب عن علاقته بالسيرة وافتتانه بشعرائها ورواتها، واصفا نفسه بـ"المضروب بالسيرة" حاكيا قصة توحده العميق بها، وجمعه لأجزائها المتعددة. فى كلمات مقتصدة ومعبرة عن انجذاب شبه صوفى خلف الروايات المختلفة والصياغات المبدعة والمرتجلة للشعراء الشعبيين.

* * * * * *

السيرة الهلالية بأجزائها الخمسة وثيقة فنية وتاريخية ستظل واحدة من الآثار الثقافية الباقية، وضع فيها الأبنودى أيامه متجولا خلف الشعراء والرواة مسجلا وجامعا ببصيرة ومعرفة، بحيث صارت السيرة الهلالية ثمرة جهد الشاعر وعلامة عليه، فى آن.

فعل القراءة
نظرية فى الاستجابة الجمالية

تأليف: فولفجانج إيسر
ت: عبد الوهاب علوب
عرض: محمود أبو عيشة

"إن الناقد لا ينبغى أن يلجأ إلى القهر. ولا يجب أن يصدر أحكاما بالسلب أو الإيجاب. بل عليه أن يوضح أن القارىء سيصدر الحكم الصحيح بنفسه". فإذا كان النص الأدبى لا يؤدى إلى أية استجابة إلا حين يقرأ فمن المستحيل وصف هذه الاستجابة دون تحليل عملية القراءة التى هى محور هذه الدراسة، الصادرة عن المجلس الأعلى، المشروع القومى للترجمة. فهى تحرك سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على كل من النص وممارسة بعض الملكات الإنسانية الأساسية. والتأثيرات والاستجابات ليست سمات متأصلة فى النص ولا فى القارىء؛ فالنص يمثل تأثيرا محتملا يتم التوصل إليه من خلال عملية القراءة.

القطبان: النص والقارىء يشكلان بالإضافة إلى التفاعل الذى يحدث بينهما أرضية تقوم عليها نظرية للتواصل الأدبى، فمن المفترض أن العمل الأدبى شكل من أشكال التواصل؛ فهو يتصل بالدنيا والبنى الاجتماعية السائدة والأدب، ويكمن هذا التداخل فى إعادة ترتيب هذه الأنساق الفكرية والاجتماعية التى يثيرها النص. وإعادة الترتيب تكشف عن التواصل باعتباره هدفا وهى تتم من خلال عدد من التعليمات المحددة.

إذن، فلابد من تحليل الاستجابة الجمالية من حيث العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما، وتسمى "استجابة جمالية" لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تنبع من النص، فهذا الكتاب يعد نظرية فى الاستجابة الجمالية وليس نظرية فى جماليات التلقى.

وإذا كانت دراسة الأدب تنبع من اهتمامنا بالنص فلا سبيل لإنكار أهمية ما يحدث لنا خلال هذا النص، فلابد من النظر إلى العمل الأدبى، لا بوصفه وثيقة تسجل شيئا له وجود فعلى، بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدى إلى ابتكار شىء لم يكن له وجود من قبل، وبالتالى فإن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهمًا حقيقيا، أما أية نظرية عن التلقى فهى تتعامل دائما مع قارىء تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية، وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها فى النص، ومن المهام التى تضطلع بها تيسير المناقشة الذاتية للتأويلات الفردية، وربما كان هذا التوجه رد فعل للسخط الناجم عن تحول تأويل النص تدريجيا إلى غاية فى حد ذاته.

وقد اتضح من تباين ردود الأفعال تجاه الفن الحديث أو الأعمال الأدبية عبر العصور، أن المؤول لم يعد يستطيع الزعم بأنه يلقن القارئ معنى النص، فهذا محال فى غياب الإسهام الذاتى والسياق، وأى تحليل لما يحدث حين يقرأ النص قد يؤدى إلى ما هو أكثر تنويرا، فيبدأ النص فى الكشف عن إمكاناته وتنبعث حياة النص فى ذهن القارئ، وهو ما يصدق حتى حين يصبح "المعنى" تاريخيا لدرجة أنه لا يعود ينتمى إلينا، ونستطيع من خلال القراءة أن نمر بتجارب لم يعد لها وجود، وأن نفهم أشياء غريبة عنا تماما، وهذه العملية المثيرة للدهشة هى التى تحتاج إلى البحث.

القارئ أيا كان نوعه ـ الحقيقى المعروف بردود أفعاله الموثقة. والافتراضى الذى يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه الذى ينقسم بدوره إلى القارئ المثالى والقارئ المعاصر، والقارئ الذى تكشفت نفسيته فى ضوء النتائج التى توصل إليها التحليل النفسى ـ يخلق شبكة من البنى المثيرة

للاستجابة ويمنح دورا معينا لكي يلعبه. وهذا الدور هو الذى يشكل مفهوم القارئ الضمنى ولهذا المفهوم جانبان أساسيان متداخلان: دور القارئ بوصفه بنية نصية، ودور القارئ باعتباره فعلا مركبا، أولا البنية النصية، قد نفترض أن كل نص أدبى يجسد بصورة أو أخرى رؤية للعالم يضعها المؤلف (ولو أنها قد لا تكون رؤيته الخاصة). وبذلك فالعمل الأدبى ليس مجرد نسخة من العالم المفترض. فهو يبنى عالما خاصا به. والطريقة التى يتم بها بناء هذا العالم هى التى تأتى بالرؤية التى يريدها المؤلف. ويمثل عالم النص درجات متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقرائه المحتملين. لذا فلابد من وضعهم فى موقف يساعدهم على إضفاء سمات الواقع على الرؤية الجديدة. إلا أن هذا الموقف لا وجود له فى النص نفسه. فهو ميزة تساعد على تصور العالم المتجسد. وبالتالى يستحيل أن يكون جزءا من ذلك العالم. ومن ثم فلابد للنص أن يخلق موقفا يساعد القارئ على رؤية أشياء ما كان له أن ينتبه إليها طالما كانت ميوله العادية هى التى تحدد توجهاته، ولابد لهذا الموقف أن يساعد على التكيف مع مختلف صنوف القراء.

إن كل نموذج نصي يتضمن بعض القراءات الموجهة. ولا يتساوى النموذج مع النص الأدبى نفسه، بل يفتح طريقا للوصول إليه. وحين نحلل نصا فإننا لا نتعامل مع نص خالص وبسيط، بل نطبق بالضرورة إطارا مرجعيا يتم اختياره دون غيره للتحليل. ومهما كان الإطار فإن الافتراض الأساسى والمضلل هو أن القصص نقيض الواقع. ونظرا لتداخل التعريفات الناجم عن هذا التجاوز. فقد آن الأوان لقطع الخيط كله وإحلال آراء عملية محل الآراء الوجودية؛ فالمهم بالنسبة للقراء والنقاد والأدباء على السواء هو ما يفعله الأدب وليس ما يعنيه.

فإذا كان القارئ والنص شريكين فى عملية تواصل لا تعارض. فإن اهتمامنا الأول لن ينصب على معنى النص بل ما يحدثه من تأثير. وهنا تكمن وظيفة الأدب. وهنا يكمن ما يبرر تناول الأدب من منطلق عملى يركز على مجالين أساسيين يعتمد كل منهما على الآخر: أولهما تقاطع النص مع الواقع والآخر تقاطع النص مع القارئ. ولابد من إيجاد وسيلة ما للإشارة إلى هذا التقاطع إذا شئنا قياس فعالية القصص بوصفه أداة للتواصل. وتتمثل هذه الوسيلة فى نظرية فعل الكلام المستمدة من فلسفة اللغة العادية وهى محاولة لوصف العوامل التى تحدد نجاح التواصل اللغوى أو فشله، وتتصل هذه العوامل بقراءة القصص أيضا. وهى عملية لغوية؛ بمعنى أنها تتضمن فهما للنص أو لما يحاول النص أن ينقله بإيجاد علاقة بين النص والقارئ.

وفعل الكلام - كما يحدده ج. ل. أوستن، ويقننه جون سيرل - يمثل وحدة أساسية للتواصل. يقول سيرل: "إن السبب فى التركيز على دراسة عمليات الكلام هو أن التواصل اللغوى بأكمله يشتمل على عمليات لغوية. فوحدة التواصل اللغوى ليست الرمز أو اللفظ أو الجملة أو حتى علامة الرمز أو اللفظ أو الجملة، بل هى إنتاج أو إصدار الرمز أو اللفظ أو الجملة فى أداء عملية الكلام. وإذا اعتبرنا الرمز رسالة فهذا معناه اعتباره علامة منتجة أو صادرة. ولمزيد من الدقة نقول إن إنتاج علامة جملة أو إصدارها فى ظل ظروف معينة يعتبر فعل كلام. وأفعال الكلام هى الوحدات الأساسية أو الصغرى للتواصل اللغوى".

إن فعل الكلام بوصفه وحدة تواصل لابد أن ينظم العلامات، ويحدد الطريقة التى يتم بها تلقى هذه العلامات، وعمليات الكلام ليست مجرد جمل، بل هى تعبيرات لغوية فى موقف أو سياق معين. ومن خلال هذا السياق تتخذ معناها. إذن فعمليات الكلام هى وحدات التواصل اللغوى التى تتخذ بها الجمل موقعها ومعناها تبعا لاستخدامها.

ولكى ينجح أى فعل لغوى. فلابد من توافر شروط معينة. وهى شروط أساسية بالنسبة لفعل الكلام نفسه. ولابد للعبارة أن تثير شيئا متعارفا عليه لدى المتلقى، والمتحدث على السواء. ولابد لتطبيق المتعارف عليه أن يكون ذا صلة بالموقف؛ أى لابد أن تحكمه ثوابت متعارف عليها ولابد أن يتناسب استعداد الطرفين للاشتراك فى فعل لغوى ما مع مدى تحديد الموقف أو سياق

الفعل. فإذا كانت هذه غير متوافرة أو كانت التعريفات تتسم بالإبهام أو تفتقر إلى الدقة فإن العبارة قد تتعرض لخطر أن تظل خاوية وتخفق فى تحقيق هدفها النهائى.

وإذا نظرنا إلى العلاقة بين النص والقارئ على أنها نسق ذاتى التنظيم. فيمكن لنا أن نعرف النص نفسه بأنه طابور من النبضات الإشارية (دوال) يتلقاها القارئ. وأثناء القراءة يحدث استرجاع دائم للمعلومات التى تم تلقيها بحيث يتحتم عليه هو نفسه أن يدخل بأفكاره الخاصة فى عملية التواصل.

إن التفاعل الدينامى بين النص والقارئ له طابع حدث مما يساعد على إيجاد انطباع بأننا نشارك فى شئ حقيقى. وهذا الانطباع متناقض فى ظاهره حيث إن النص الروائى لا يدل على واقع مفترض. ولا يهتم بميول قرائه بصورة صريحة. ولكى ينجح التواصل الأدبى فلابد أن يأتى معه بكل العناصر اللازمة لبناء الموقف. وقد أشار أوستن إلى ثلاثة شروط رئيسية لنجاح العبارة الأدائية وهى: الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقى. الثوابت المتعارف عليها لدى كل منهما. استعدادهما للمشاركة فى فعل الكلام.

ويتوقف نجاح عملية التواصل الأدبى على البنى النصية وعمليات الفهم المركبة وعلى مدى ثبات النص بوصفه لازمة فى وعى القارئ. و"نقل" النص إلى القارئ على هذا النحو غالبا ما يعزى سببه إلى النص وحده. إلا أن أية عملية نقل ناجحة تتوقف - مع أن النص هو الذى يبدأها - على مدى قدرة النص على تنشيط قدرات القارئ على الإدراك الحسى والتفعيل. ومع أن النص قد يتضمن المعايير والقيم الاجتماعية لقرائه إلا أن وظيفته لا تقتصر على عرض مثل هذه البيانات. بل تستخدمها لكى تضمن فهمها، أى أنه يقدم التوجيه لما ينبغى استنباطه وبالتالى فلا يمكن أن يكون هو نفسه الناتج. وهذه حقيقة حرى بنا أن نزيدها إيضاحا. فهناك عدد من النظريات القائمة تعطى انطباعا بأن النصوص تنطبع فى ذهن القارئ تلقائيا عن طواعية. وهو ما لا ينطبق على النظريات اللغوية فحسب. بل على النظريات الماركسية أيضا كما يتبين من مصطلح "التصور المركب" الذى ابتكره النقاد الألمان الشرقيون مؤخرا. فالنص بطبيعة الحال هو "تصور مركب" إلا أن ما يتم عرضه ينبغى إدراكه حسيا. وتتوقف طريقة إدراكه على القارئ بالقدر نفسه التى تتوقف به على النص. والقراءة ليست عملية "تلقين" مباشر. لأنها لا تسير فى اتجاه واحد. وقد تتخذ من حقيقة أن العلامات والبنى اللغوية للنص تستنفد الغرض منها بإطلاق عمليات الفهم المتنامية منطلقا لنا. أى أن هذه العمليات - مع أن النص هو الذى يبدأها - تستعصى على الخضوع لسيطرة النص نفسه. وغياب السيطرة يشكل أساس الجانب الإبداعى من القراءة.

وهذا المفهوم الخاص بالقراءة ليس جديدا تماما. فقد بدأ لورنس سيترن فى القرن الثامن عشر تدوين روايته "تريسترام شاندى": "وأصدق احترام يمكنك أن توليه لفهم القارئ هو أن تتعامل مع هذه المسألة بطريقة ودود وأن تدع له شيئا يتخيله ولنفسك أيضا..".

وهكذا نرى أن الأديب والقارئ شريكان فى لعبة الخيال. والحقيقة أن اللعبة لا تصلح إذا زاد النص عن كونه مجموعة من القواعد الحاكمة. وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا، أى حين يسمح له النص بإظهار قدراته. وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة. ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شئ أوضح مما ينبغى أو من ناحية أخرى أكثر غموضا مما يجب. فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون. وفى كلتا الحالين قد يميل القارئ إلى الخروج من اللعبة.

دوريات

دوريات فرنسية
كاميليا صبحى

دوريات بريطانية
ماهر شفيق فريد

دوريات عربية
م. ن

مجلة Magazine littéraire

عدد مايو ٢٠٠٢

كامليا صبحى

يحمل هذا العدد عنوان " كتابات الأنا " Les critures du MOI من السيرة الذاتية إلى الخيال الذاتى. تقديما لهذا الملف. كتب المحرر يقول " لايسقط المؤلفون الأقنعة بهذه السهولة .. فلفترة غير قصيرة ، ظل هذا النوع الأدبى محل ريبة . بل وإزدراء. وبعد القديس أوغسطين ومونتانيى وباسكال – الذين تحدثوا عن أنفسهم دون أن يمنحونا سير ذاتية حقيقية– كان علينا أن ننتظر روسو لنرى معه كيف تكون جرأة الكاتب وقدرته على البوح بأسراره وخصوصياته الحميمة. وفى الواقع . لم تمر "اعترافات" روسو دون أن تحدث صدمة للمتلقى. وكرد فعل لها. بدأ نوع آخر من الكتابة عن الذات ، يخلط فيه الكاتب الأوراق بحيث يأتى بمزيج بارع من الصدق والكذب. معيدا تشكيل المادة المستمدة من حياته الخاصة. أما أحدث تحول لهذه الكتابات فقد جاء على يد سيرج دوبروفسكى فى السبعينيات مشكلا ما سمى "الخيال الذاتى" "أو استخدام الخيال للكتابة عن الحياة الشخصية ". ورغم تحريف هذه الكتابات إلا انها أفرزت أعمالا تعد من الروائع الأدبية ولنذكر فقط من القرن العشرين أعمال جيد وسارتر ومالرو.

وليست هذه الكتابات حكرا فقط على المؤلفين . ولكنها ممارسة فردية واجتماعية لها أهميتها. هذا ما أكده فيليب لوجون Philippe Lejeune فى الحديث الهام الذى أجراه معه ميشيل دولون واستهل به هذا الملف. وتأتى أهمية هذا الحديث نظرا لأن فيليب لوجون يعد "المتخصص" فى التنظير لجميع أشكال الكتابة عن الذات منذ نحو ثلاثين عام . ويشير لوجون فى حديثه إلى أن مقال جورج جوسدورف Georges Gusdorf الصادر عام ١٩٥٦ تحت عنوان "شروط السيرة الذاتية وحدودها" هو أساس تأملاته فى هذا الموضوع . وأن جوسدروف أرجع أصل السير الذاتية – فى مؤلفه الضخم الصادر عام ١٩٩٠ – إلى الكتاب المقدس وحكاية آدم وحواء. الأمر الذى يعتبره فيليب لوجون وهما .. وهم الرغبة فى اعتبار أن الأشياء كلها موجودة منذ الأزل. ويؤكد لوجون أن الاتجاه إلى كتابة السير الذتية اتضح جليا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر وأصبح منذ ذلك الحين على حد قوله "واقعا اجتماعيا هاما".

وكتب لوسيان جيرفانيون المتخصص فى العصر اليونانى والرومانى القديم مقالا عن القديس أوغسطين يقول فيه أن لا أحد قبله ذهب إلى تلك الأغوار البعيدة فى الكشف عن الذات. وهو باعترافاته التى أراد بها التقرب إلى الله فتح الطريق إلى الاستبطان وإلى التعبير عن الذاتية بصورة أدبية. فاختياره بعض الأحداث السارة أو المؤلمة للحديث عنها هو اختيار دال وكاشف عن بؤسه مقابل رحمة الله. عن تأرجحه بين الشك واليقين. عن تأنيب الضمير والسعادة. كل هذا فى سياق فيض من مشاعر عارمة وكثيفة أعطت للنص سحره وجماله الخاص.

وترى هيلين سيكسو الأستاذة بجامعة باريس ٨ أن "الأنا شعب بأكمله" فهى تعتبر أن الكتابة عن الذات تتجاوز التركيز على الذات لتقص أيضا سيرة الأخر. وترى أن مونتانيى هو من أدخل هذا البعد فى كتاباته. فذاته كانت ساحة عبرها وظل فيها أحيانا كل الآخرين الذين لولاهم ما كان هو. فالإنسان مسكون بالآخرين والكتابة هى عملية إسماع لتلك الأصوات بلهجتها وصورها فى كتابة متعددة الألوان.

ويركز أيضا مقال جون رودون على كتابة مونتانيى وكذلك على ديكارت من خلال تساؤل يطرحه فى بداية مقاله: ماذا نكتب عن الذات؟ وما فائدة تأمل الذات؟ ويقابل بين نقطة أساسية لدى الكاتبين: فواحد يفضل حقيقة الجسد. والآخر. تنظيم الأفكار. ويقول أن أهمية الاعتراف هى معيار صدقه. ففى عصر مونتانيى كان الجنس مازال من الموضوعات المنوعة. ومع هذا. حكى فى فصل أسماه "حول أبيات لفرجيل" كل ما يستطيع البوح به عن تصوره للشهوة وخبرته

بشأنها. أما ديكارت. فحديثه عن حياته الفكرية إشارة إلى وجوده فلا معنى لوجوده إن لم يكفل هذا الوجود المبدأ المؤسس للفكر: "أنا أفكر إذا أنا موجود".

أما آن موريل فتكتب عن ستاندال الذى أعتبر كتابة السيرة الذاتية تواطؤ مع الذات لا يخلو من غرور. فقد استخدم السيرة الذاتية ليوضح صورة من صور النرجسية وعبادة الذات. حيث تصبح جميع الاشياء- حتى التافه منها- هامة وجديرة بالكتابة يقول ستاندال " أشعر منذ شهر بنفور حقيقى من الكتابة لأتحدث فقط عن نفسى ، عن عدد قمصانى أوعن أحداث تمس كبريائى".

رأى مقارب قاله شاتو بريون عن كتابة السيرة الذاتية إذ قال : " لا أريد تقليد هؤلاء الذين يكشفون للعالم أسرارا لا طائل من وراءها ، بدافع من الزهو والمتعة التى نشعر بها عادة حينما نتحدث عن ذاتنا ". ويضيف بيير جلود - كاتب هذا المقال - أن مشكلات "الأنا" حاضرة بقوة أيضا فى كتابات الشاعر ألفريد دى موسيه . وهو يحاول من خلال الأدب أن يجيب على هذا التساؤل " من أكون ؟ " ولا يعد كتابه "بوح طفل القرن" سيرة الذاتية . صحيح أنه مستلهم من علاقته بالكاتبة جورج ساند ، ولكنه تجنب أن يستخدم ضمير المتكلم وأن يتجرد فيه تماما تحت مرأى ومسمع القراء.

جورج ساند. هى موضوع مقال داميان زانون الذى قام بعدد من الدراسات عنها وعن كتابة السير الذاتية فى القرن التاسع عشر. يقول أن جورج ساند حاولت فى كتابها "قصة حياتى" أن تكشف جزءً من ذاتها حُجب طويلا عن قرائها بعد أن حصرتها الشائعات وسجنتها فى صورة ما. ركزت ساند فى هذا الكتاب على "الحياة الداخلية ، حياة النفس" وهى تقول: "حكايتى فى حد ذاتها قليلة الأهمية ، لا أحد فى هذه الدنيا أستغرقته أحلامه وقلت أفعاله مثلى. وهل توقعتم شيء آخر من كاتبة روائية؟ "

ويرى إيفان لوكليرك الأستاذ بجامعة روان أن شخصية فلوبير غائبة فى أعماله وهو يجعل من هذا الصمت أساس لعلاقته مع القارىء. وحينما كتب عام ١٨٣٧ "مذكرات مجنون" لم يلتزم تماما بعقد كتابة السيرة الذاتية. فضمير المتكلم "أنا" ليس هو نفس الضمير الموقع على هذا العقد. فجوستاف فلوبير لا يكتب مذكراته وإنما مذكرات مجنون . وهو لا يحكى حياته فى هذا الكتاب بتواريخ وأماكن ووجوه محددة. وإنما يحلل أفكارا ونفس بأكملها سواء كانت نفسه. أو نفس أحد آخر غيره.

أما جاك لوكارم. فكتب عن رواد السيرة الذاتية فى القرن العشرين : أندريه جيد ومالرو وسارتر وكامى وغيرهم. فمعهم أصبح القراء يفضلون قراءة ما يكتبونه عن حياتهم ويعتبرونه سيرة ذاتية . بينما لا يفضل أندريه جيد هذه التسمية . وإنما يعتبر ما كتبه مذكرات. وقد حشد لها طاقاته الإبداعية وحيله وفنه فى الكتابة . كرسها لهذه الكتابة الشخصية . لدرجة أن هذا العمل يكاد يحكى علاقته بالكلمات أكثر من علاقته بالأشياء.

ومع ميشيل ليريس ترتدى السيرة الذاتية ثوب عالم الأعراق كما تقول آرلييت آرميل فى مقالها . فقد استطاع ليريس التوفيق فى أعماله بين دراسة الأعراق وبين كتابة السيرة الذاتية . ويتجسد هذا المنهج جليا من خلال كتابه " أفريقيا شبح " الصادر عام ١٩٥٤ . وهو يعد بحق مانيفستو لمنهجه . لقد أبرز المصاعب التى واجهها الباحث الميدانى مع ذاته ، ومع الواقع الذى واجهه من خلال الكتابة بضمير المتحدث "أنا " . فأخرج مزيج من البيانات الميدانية ومن الحكايات الواقعية التى تحتوى على معلومات عن الشعوب محل الدراسة وعلى تسجيل يومى لما يدور حوله ، وأصداء للأحداث الجارية فى أوربا فى ذلك الحين ، إضافة إلى أحلام خاصة واعترافات شخصية.

ويأتى تساؤل إيليان لوكارم تابون ليختم هذه الرحلة : "هل هناك سيرة ذاتية نسائية"؟ ويستهل المقال بأسماء مثل كوليت وسيمون دى بوفوار وناتالى ساروت ومارجريت يورسينار فقد منحوا طابعا خاصا للكتابة عن الذات بتفضيلهم موضوعات بعينها مثل انفعالات الطفولة ومغامرات الجسد والعودة إلى الأم.

مجلة Magazine littéraire

عدد سبتمبر ٢٠٠٢

بمناسبة مرور قرنين من الزمن على مولد المؤلف الفرنسى الكسندر دوما كرست المجلة هذا العدد للحديث عن أعمال هذا الكاتب الذى ربما أضره النجاح الجماهيرى الهائل الذى لاقته أعماله . فاعتبره النقاد طويلا كاتبا متواضعا. ومع هذا ، يعد دوما كاتبا مركبا ومجددا ، فقد كتب الرواية التاريخية والخيالية والمسرح وأدب الرحالات والقصص القصيرة وغيرها من المجالات التى تعكس تنوع ابداعه وحريته فى اختيار القالب الذى يصب فيه هذا الإبداع مثلما يعكس شهوة عارمة للحياة.

والبداية حوار مع كلود شوب أجراه إيف مارى لوكو . وقد ألف شوب عدة دراسات عن دوما أسهمت فى إبراز وجوهه المتعددة : فهو حفيد لزنجى أسود ، طاردته ذكرى والده الجنرال الجمهورى والمدافع القوى عن حرية المواطن ، والذى طرده بونابرت من الجيش بغير وجه حق ؛ دوما المسافر بلا كلل ، الهارب من النجاح بحثا عن وحدة منقذة على طريقة الكونت دى مونت كريستو، والمغامر فى صقلية وإيطاليا ، والروائى الذى لا يضارعه فى أسلوبه أحد، والكاتب المسرحى الحاذق بداية ثم الروائى البارع الذى يعمل ١٢ ساعة يوميا، والمؤرخ الذى أراد أن يحكى تاريخ فرنسا فى سلسلة من الأعمال الروائية.

المقالة الأولى بقلم كلود شوب وتحمل عنوان "حياة مسرحية وروائية " ، وفيها يتوقف عدة وقفات ، أولها عند مولد دوما فى الرابع والعشرين من يوليو عام ١٨٠٢ لأم من طبقة شعبية وأب من طبقة ارستقراطية وانتماء اجتماعى مزدوج . لم يولد دوما زنجيا ، ولكنه أصبح فيما بعد أقرب إلى هذا . فمن طفل اشقر بعيون زرقاء جميلة ، وشعر حريرى الملمس يصل إلى كتفيه ، بدأ هذا الشعر فى التجعد مع دخوله مرحلة البلوغ ، وأخذت بشرته تميل إلى اللون الداكن. وسرعان ما سوف يكتشف دوما فى مرحلة المراهقة حب المرأة وعشق الأدب ، وهما القطبين الذين تمحورت حولهما حياته الصاخبة. بدأ ألكسندر دوما بعشق القراءة، ثم أصبح يرتاد صالونات باريس الأدبية. ووسط جو من الكتابات الكلاسيكية اطلع على كتابات شيلر وجوته وسرعان ما تحول إلى الرومانسية.

أول نجاحا مدويا له كان مع عرض الكوميدى فرانسيز لمسرحيته "هنرى الثالث". وقفة أخرى مع المؤلف الذى وصفه كاتب سيرته الذاتية بأنه " دون جوان" من شدة ملاحقته للمرأة التى كان يجذبها دمه الأفريقى وجمال هيئته. كان دوما أيضا كثير الأسفار وكان السفر بالنسبة له حياة بكل ما تحويه الكلمة من معانى ، فمع السفر ينسى الإنسان الماضى والمستقبل ويعيش فقط فى الحاضر.

وتوالت النجاحات حتى وصلت إلى قمتها عام ١٨٤٧، ثم جاءت ثورة ١٨٤٨ وأغرته بخوض حلبة السياسة . ولكنه كلما تقدم للانتخابات لم يحصد إلا أصواتا قليلة ، فلم يكن قراءه ينتخبونه كما يفعلون مع غيره من الكتاب. وظل يتابع كتاباته حتى وافته المنية بعد عودته من رحلة إلى أسبانيا .

" دوما فى المرآة " هو عنوان مقال بقلم الكاتب الروائى بيترو سيتاتى يقول فيها أن دوما بدأ فى الخامسة والأربعين من عمره كتابة مذكراته، وظل يكتبها لمدة ثمان سنوات ، لم يكف فيها عن الحديث عن نفسه وأخضع حياته فيها للمنطق الخيالى السردى .

وعن ابتكار الدراما الحديثة كتب فرناند باسان الأستاذ المتفرغ بجامعة ديترويت الأمريكية يقول أن دوما بدأ مشواره الأدبى بالكتابة المسرحية، ومع هذا فهو معروف حاليا برواياته بصفة خاصة مع أن مسرحه جدير بأن يقرأ ويدرس ويقدم على المسرح. ويضيف فرناند باسان أن الطبعة

الأخيرة من أعمال دوما المسرحية –التى يقال أنها كأملة – ضمت ٦٦ مسرحية ، بينما استطاع هو أن يجمع ١١٩ عملا. والسبب فى هذا أن دوما كان يشارك أحيانا فى بعض الطبعات أو فى عروض مسرحية دون أن يكتب اسمه للإفلات من الدائنين أو لعدم إلصاق اسمه بعمل دون المستوى.

وعن رحلاته كتب سيرجا موسى يقول إنه مثل كبار كتاب عصره دأب على الترحال، – إلى الشرق أولا– كما سبقه شاتوبريون ولامارتين ونيرفال وفلوبير ثم إلى أوربا نفسها إلى أسبانيا وروسيا وإيطاليا وسويسرا وغيرها.

أما ديديه دوكوان فيقول أن دوما كان سينمائيا قبل ظهور السينما. فمنذ أن بدأ الكتابة الأدبية لم يختر الكتابة للكتابة ولكن الكتابة بوصفها وسيلة للرؤية. قال عنه فلوبير أنه يسلى وكأنه بنورة سحرية. وعلى الرغم من أن الفن السينمائى خرج إلى الوجود بعد وفاة دوما بخمسة عشر عاما إلا أن الكاتب على يقين من أنه لو أتيح لدوما أن يشهد هذا الفن لكان الآن من رواده البارعين .

وختاما لهذا الملف قدمت المجلة ببليوجرافيا وافية لأهم أعمال دوما، مصحوبة بملخص سريع لمضمون العمل مما يعد فى حد ذاته جولة بانورامية شيقة تحيط القارىء بإعمال الكاتب . وتحض على قراءتها لمن أراد الاستزادة.

الدراسة الأولى لكلير نوفيه وتحمل عنوان " آبيلار أو قضية إقتتال الاخوة " . وسيرة آبيلار هي سيرة جدلية في المقام الأول كما تقول الباحثة ، جدل بين الشاب أبيلار وأنسيلم أحد أكثر أساتذة القرن السابع احتراما وعلما. غير أن آبيلار يرجع شهرة أنسيلم إلى الروتين وكثرة ترديد أنه بارع وليس لذكاءه وعقله بالفعل ، فهو بالنسبة له مجرد "عجوز" . عجوز مقابل الشاب، للتأكيد على اختلاف نظم تلقى العلم بين القديم والحديث ، القديم متمثلا في أنسيلم الذى يلجأ في تعليمه إلى أقوال السابقين يستمد منهم الحجة والبرهان. وهو باستشهاده بقول غيره يقتصد في استخدام براهينه ويرفض المخاطرة باستخدام كلماته المستمدة من معرفته الخاصة ليستعيض عنها بكلمات الآخرين، فتصبح الكلمات مقعرة وخاوية من المعنى. فهو حينما يعمد إلى إعطاء الكلمة للغائبين فإنه هو نفسه يغيب عن "خطابه الخاص" الذى لم يعد خطابه هو نفسه. و"الضعف" هو هنا الإدانة الكبرى ، والجبن عن إلقاء خطاب فلسفي على النحو الذى يجب أن يكون عليه. فغالبا ما يلجأ المرء في هذه الحالة إلى قول الآخر لشكه في قدراته الخاصة ، وعدم رغبته في الضغط على عقله ، فيصبح الاستشهاد بالآخر حاجزا يجنب اجتياز اختبار النقاش والجدل.

الدراسة الثانية لميشيل جايار بعنوان "دراسة دلالية لأحد النماذج الشائعة في القرون الوسطى" ويقول في مقدمة مقاله أن محاولة إجراء دراسة دلالية على نموذج نصى من القرون الوسطى لا يمكن أن يتم دون وجود تعريفات ومنهاج مطروحة مسبقا . ونص من القرن السابع عشر أو الثامن عشر – أى في بدايات الأدب الفرنسي– مستمد بالضرورة من ثقافة عصور قديمة يصعب أن تطبق عليها دراسة دلالية لتحليل النص والحضارة التى أفرزته. فإذا كانت دراسة النماذج لها الآن تقاليد راسخة مبنية على إحالات ومنهجية واضحة فإن غياب هذه المرجعيات يحول الامر إلى مجرد حدس ضعيف.

" شعار النبل مكتوبا " هو عنوان دراسة فيليب جوسيه عن أسلوب كتاب " رواية "أميرة كليف " لمدام دى لا فاييت. ويقول عن أسلوب كتابة هذا العمل أن فيه اختلاف عن السائد وأنه يشكل في حد ذاته وحدة ما في هذه الرواية ويجعل من أسلوبها شيء مبتكر وغير مسبوق ، فهو يضفى عليها نبرة نستطيع أن نضع يدنا عليها نظرا لاستمراريتها طوال عملية السرد ، فهو نسيج الخطاب نفسه وجزء لا يتجزأ من أبعاد النص ككل. وقد حاول الباحث من خلال هذه الدراسة التطبيقية ان يثبت ان الأسلوبية ليست هى اساس الابتكارية والتفرد بقدر ما هى اساس الشعرية. فالأسلوب يجعل اللغة مثمرة و"شعرية" مما يضفى احساسا بالطبيعية . فكما قال فاليرى " ليس علينا أن نقول أن المطر يسقط ، ولكن علينا أن نخلق هذا المطر" .

ويكتب ديريك شيلنج دراسة عن تاريخ شعرية الجغرافيا ، ويقول أن النقد الجغرافى مازال مجالا بحثيا في طور التكوين يمكن طرحه من زوايا عديدة بمختلف الأدوات التى تمنحها له اللسانيات . ومنها إمكانية إجراء قرأة سميولوجية للمكان ، وكيف لأماكن متخيلة أن تتشكل من خلال الحديث. فإذا دعم هذا الحديث في المقابل بمصادر معاصرة مثل الخرائط والصور أو بدراسة تاريخية تحول النقد الجغرافى ليصبح جغرافية تاريخية. ولا شيء يمنع استخدام الطرحين في آن واحد ، ومقابلة التحليل الداخلى بالتحليل الخارجى كما نرى هذا في "أطلس الرواية الأوروبية" لفرانكو موريتى.

"الموسيقى والشعر الخالص: نهاية نموذج" عنوان دراسة ويليام ماركس . ولتوازى الموسيقى والشعر تاريخ كما يقول الباحث الذى يسعى في هذه الدراسة إلى تعريف مفهوم "الشعر

الخالص" وإبراز حقيقة الصراع الذى دار من أجل تعريفه، وهل كان له دورا قاطعا حتى وإن كان غير معترف به – فى تطور هذا التوازى واستمراريته ، بحيث انعكس على التحولات العميقة التى شهدها الشعر الفرنسى فى القرن العشرين. ويطرح الباحث هذا التساؤل: هذا الجدل الذى شغل بالفعل الساحة النقدية ما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٣٠ ألا يدل على أزمة أدبية حقيقية؟

وأخيرا مع "تعدد الأصوات السردية بين باختين ودوكرو" ودراسة لميرنا فلسيك كافينيز. تقول فى بداية الدراسة أنه من بين جميع الأفكار التى ينطوى عليها حاليا مصطلح "تعدد الأصوات" ، يفضل اللغويون التركيز على تعددية أصوات السارد من خلال قول بعينه. وتبين الباحثة أن الفارق بين طرح باختين ودوكرو يتمثل فى أن باختين يحلل نصوصا ، بينما يهتم دوكرو أكثر بأقوال منعزلة.

متابعة لندوة أندريه شديد فى جامعة باريس ١٣ سنة ٢٠٠٢.

عن ندوة " أندريه شديد " التى عقدت مؤخرا فى مركز الدراسات الأدبية الفرنكوفونية والمقارنة التابع لجامعة باريس ١٣ ، كتب مارك كوبير عضو اللجنة التنظيمية يقول: كان وجود مصريتان فى هذه الندوة وهما أمينة رشيد من جامعة القاهرة ولانا حبيبى من جامعة الاسكندرية ، ولبنانيتان هما كارمن بستانى وكلير جبيلى (التى أمضت طفولتها فى الأسكندرية وألفت رواية عنها) هاما لاستكمال ملامح الكاتبة وتلقى أعمالها فى كل من البلدين. وقد أكدت ج. ب. سيميون على ابتكارية أعمال ولغة الكاتبة ، وأضافت أن أندريه شديد لا تندرج ضمن كتاب الشرق ولا كتاب فرنسا أيضا، فهى لا تكف عن الكتابة عن شىء آخر غير فرنسا ، عن شرق ولكنه شرق عالمى.

أما دانيال لونسون فقد عرض بالتفصيل تطور تلقى كتابات أندريه شديد فى فرنسا من خلال المتابعات التى كتبت عن اعمالها فى المجلات الأدبية ما بين الخمسينيات والستينيات. ومنها خلص إلى أنها كاتبة يصعب تصنيفها وانها لم تفهم فى خصوصيتها. ومن هنا دعى إلى تلقى جديد قائم على وعى وفهم آخر لأعمال كتاب أمثال أندريه شديد والبير قصيرى وجورج حنين ينطلق من عدم تصنيفهم تصنيفات خاطئة ، مع تحليل أعمالهم فى إطار ابتكاريتها وخصوصيتها التى تتجاوز مسالة الانتماء القومى أو الثقافى. ولا يعنى هذا السقوط فى عالمية مائعة وغير واضحة المعالم كما أوضحت إحدى الباحثات من جامعة سيرجى بونتواز.

الدوريات البريطانية والأمريكية

ماهر شفيق فريد

"لندن رفيو أوف بوكس" London Review of Books

حوى عدد ٧ مارس ٢٠٠٢ من "لندن رفيو أوف بوكس" العديد من المقالات ومراجعات الكتب الصادرة حديثاً. فنحن نجد فيه مقالات عن المفكر الألماني كارل كراوس، وفيلسوف اللغة الأمريكي دونالد ديفدسن، وعالم الجاسوسية والمخابرات، ورحلة دارون إلى جزر جالاياجوس حيث دون الملاحظات وجمع العينات والمواد التي ساعدته على وضع نظريته في النشوء والارتقاء والتنازع على البقاء وبقاء الأنسب، وسينما هوليوود ونزعة معاداة السامية، وقصيدتين للشاعر تشارلز سيميك. فضلاً عن عرض لـ "مجموعة قصائد" الشاعر الأمريكي وليم كارلوس وليمز William Carlos Williams حررها أ.ولتون ليتز وكرستوفر ماجوان وصدرت عن دار كاركانت Carcanet الحفية بنشر الشعر في مجلدين يتكون الأول من ٥٧٩ صفحة والثاني من ٥٥٣ صفحة.

كان وليمز (١٨٨٣-١٩٦٣) وهو طبيب أطفال بولاية نيوجرزي شاعرا عميق التمسك بأمريكيته، يسعى إلى مناهضة البويطيقا الرمزية الفرنسية والنزعة الكوزموبوليتانية التي حاول إليوت وباوند (رغم أن وليمز كان صديقا لهذا الأخير) أن يطعما بها الموروث الشعرى الأنجلو أمريكي. وفي هذه المقالة يقدم ستيفن بيرت Stephen Burt عرضا لإنجاز وليمز الشعرى كما يتمثل في حصاده الشعرى الضخم الذى يجاوز الألف ومائة صفحة، فضلا عن أعماله النثرية الغزيرة ما بين قصص قصيرة وروايات ومسرحيات وسيرة ذاتية ونقد أدبى ورسائل شخصية إلى معاصريه وأصدقائه من الأدباء وترجمات عن الفرنسية والإسبانية.

يقول ستيفن بيرت : منذ رحل وليمز عن عالمنا في ١٩٦٣ واهتمام النقاد بنظرياته في الشعر وحياته يفوق اهتمامهم بشعره. وقد نشأت حوله أساطير كثيرة آن أوان دحضها. قدم في صورة الشاعر التلقائي الذى لا يبذل جهدا في الكتابة، وعُد سلفا لجيل الشعراء والروائيين المضروبين The Beats (مثل آلن جنزبرج وجاك كيراوك)، ومقتصدا في استخدام الكلمات إلى حد كوميدى، حسبه أن يخط ملحوظة على ثلاجته حتى تعدَ قصيدة. وفي فترة أحدث صوره بعض النقاد في صورة الطليعى الذى يخلع أوصال اللغة والمعنى على نحو ما كانت تفعل الأديبة الأمريكية جرترودستاين، ومدافعا عن الموروث الإسباني- الكاريبي في وجه المركزية الأوربية (كانت أمه من بورتوريكو). إنه الرجل الذى أثبت- وهو الطبيب أن الكلمات يمكن أن تكون شافية. وهو الوطني الذى أعلن في ١٩٥٧ : "لست أتكلم الإنجليزية وإنما المصطلح الأمريكي". هذه الصور كلها لوليمز على تباينها- موجودة وكلها تسهم، إن قليلا أو كثيرا، في صرف انتباهنا عن الأمر الجوهرى، وهو الشعر الذى كتبه فعلا . ومنذ أكثر من نصف قرن كتب وليمز في ١٩٤٤ : "ليس ما يقوله الشاعر هو المهم، وإنما ما يصنعه". وصدور هذه المجموعة الكاملة من قصائده مناسبة لكي نرى ما الذى صنعه . ويورد بيرت مقتطفات عديدة من قصائد وليمز القصار دون أن يهمل الإشارة إلى قصيدته الطويلة المسماة "باترسون" معلقا على خيوطه وتقنياته.

"بوتيرى نوتنجام انترناشيونال Poetry Nottingham International

هذه مجلة تصدر في مدينة نوتنجام البريطانية وتتخصص في نشر الشعر، وهي هنا في عددها الصادر في صيف ٢٠٠٢ (السنة ٥٦، العدد ٢) تخصص ملفا خاصا للشاعر فيل سيمونز Phil Simmons، كما يضم العدد قصيدة بالإنجليزية لشاعر مصرى الأبوين، وإن يكن قد ولد في بريطانيا حيث درس هندسة الحاسوب، يدعى محسن نجيب إسكندر. وقصيدته المسماة "عندما كنت طفلاً تعلمت أن أقبل الجدران" تستلهم خبرة شخصية هي إقامته مع والديه (وكلاهما طبيب) في الكويت حين تعرضت للغزو العراقي، وتعرض بيتهم للسلب والنهب، ومن ثم كانت كلمة "جنودا" في المقطوعة الرابعة. وهأنذا أترجم القصيدة إلى العربية :

عندما كنت طفلا تعلمت أن أقبل الجدران

لم أعش قط فى البيت الذى ولدت فيه.
لم أمكث مغروسا فيه مدة تكفى
لكى أضرب بجذورى فيه.

لكنى، باعتبارى جَوالا، لم يدب إلى قط الخدر
إزاء أسطح الغرف التى كنت أنام فيها.

عندما كنت طفلاً تعلمتُ أن أُقبل جدران
الثقوب التى كانت تمنحنى ملجأ
كان ذلك سبيلى الوحيد إلى شكر الآجُر.

وكائناً من كان المنتظرون بالخارج
أبوى أو أصدقائى أو جنودا
كنت دائماً أضرع من أجل لحظة واحدة بمفردى
كى أشهد الجدران وقد خلت من الأصوات.

الذكريات تلمع دائما ساطعةً على
الأثاث العارى المكسور . آخر مرة.

عندما كنتُ طفلاً كنت أبكى
قائلا وداعا
ومازلت أفعل.
لكنى الآن أخلف زهورا كى يظل كل بيت خاو حياً.

والآن وقد شببتُ عن الطوق
لا أعد قط بأن أعود

ساوثبورت انجلترا

بويترى رفيو Poetry Review

ربما كانت هذه أهم المجلات المخصصة للشعر فى بريطانيا اليوم وهى مجلة فصلية غنية بالقصائد والدراسات النقدية والمراجعات. وقد ضم عددها الصادر فى شتاء ٢٠٠١/٢٠٠٢ (السنة ٩١، العدد ٤) مقالات عن روبرت لويل، والشاعرة الزنجية الأمريكية جوندولين بروكس، والشاعر الناقد الأمريكى ج.ف.كننجام (حوارى الناقد الجهير أيفور ونترز)، والشاعرة درووثى نيمو، والشاعر ر.ن. كرى من شعراء الحرب العالمية الثانية، وشعراء أيرلندا الجدد، وفيليب لاركن، وآن كارسون، وسليما هيل، وآلان براون جون، والشاعر التعبيرى الألمانى جورج تراكل، والشاعرة البريطانية آن ردلر التى رحلت فى ٢٠٠١ (كانت فى شبابها سكرتيرة لإليوت فى دار فيبر وفيبر للنشر بلندن فى الفترة من ١٩٣٥-١٩٤٠ وقد أصدرت كتيبا عن ذكرياتها فى العمل معه).

ويكتب الناقد جون لوكاس John Lucas عن الشاعر الناقد الاسكتلندى ج.س.فريزر G.S. Fraser الذى عاش فى مصر زمنا أثناء الحرب العالمية الثانية، وله كتاب نقدى نُقل إلى العربية هو "الكاتب الحديث وعالمه" (الهيئة المصرية العامة للكتاب، فى جزءين). نشر فريزر (١٩١٥-١٩٨٠) ثلاثة دواوين فى حياته هى : "مرثية البلدة الموطن" (١٩٤٤) "للمسافر ما يأسى عليه" (

١٩٤٨) ثم بعد انقطاع عشرين عاما "أوضاع" (١٩٦٩). ثم ما لبثت قصائد أخرى كتبها فى سبعينيات القرن العشرين بخاصة أن خرجت إلى النور وظهرت فى ديوان يحمل عنوان "قصائد ج.س.فريزر" واستقبلها النقاد استقبالاً حسنا. كان واضحا أن هذه القصائد الأخيرة خليقة أن تفسح له مكانا باقيا فى تاريخ شعر القرن العشرين. وقد كتب عنها الناقد مارتن سيمور سميث، وهو رجل صعب الارضاء : "كان فريزر شاعرا اسكتلنديا كبيرا على قدر عظيم من التنوع". وشاركه هذا الرأى ج.ب. بيك الذى دعا فريزر "أبرع الشعراء الاسكتلنديين فى عصره صنعة". ومع ذلك لا نكاد نجد لقصائده ذكرا فى كتب منتخبات الشعر الاسكتلندى الصادرة حديثا.

"ذانيو كرايتريون" The New Criterion

"المعيار الجديد" اسم هذه المجلة الثقافية الأمريكية التى تصدر فى مدينة نيويورك، وفى اسمها ما يُذكر بالمجلة التى كان يصدرها ت.س. إليوت فى لندن (١٩٢٢-١٩٣٩) : المعيار The Criterion، ويرأس تحرير المجلة الأمريكية هيلتون كرامر.

وفى عدد فبراير ٢٠٠٢ (السنة ٢٠، العدد ٦) عدد من القصائد، ومتابعات للمسرح والفن التشكيلى والموسيقى والأوبرا ووسائل الإعلام. ومراجعة للترجمة الإنجليزية التى قام بها الشاعر الأمريكى لوى سمبسون لقصائد الشاعر الفرنسى فرنسوا فيون، وسيرة حياة الروائية البريطانية الراحلة آيريس ميردوك (١٩١٩-١٩٩٩) كما كتبها بيتر كونرادى (كنت أحسبها سيدة وقورا، وقد استمعت إليها فى محاضرة ألقتها بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة منذ أكثر من عشرين سنة، وكانت مصحوبة بزوجها الناقد جون بيلى، فإذا سيرتها المنشورة هنا تكشف عن نهم جنسى لا حدود له، وانغماس فى علاقة غرامية وراء علاقة!) فضلا عن مقالة عن الفيلسوف جورج سانتيانا George Santayana سأتوقف عندها هنا وقفة قصيرة.

سانتيانا فيلسوف أمريكى، إسبانى المولد، ولد بمدينة مدريد فى ١٨٦٣ وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى ١٨٧٢ حيث تلقى دراسته فى مدينة بوسطن ثم فى جامعة هارفرد حيث حصل على الدكتوراه فى ١٨٨٩ (كان من أساتذته وليم جيمز وجوزيا رويس). اشتغل بالتدريس فى جامعة هارفرد (وكان من تلامذته هناك ت.س. إليوت) ثم استقال فى ١٩١٢ لكى يتفرغ للكتابة والتأمل الفلسفى، وعاش فى الخارج متنقلا ما بين انجلترا وفرنسا وروما. ثم عاود التدريس: هذه المرة فى السوربون، ثم فى جامعة أكسفورد. وكانت وفاته بمدينة روما فى ١٩٥٢. وهو، إلى جانب كتبه الفلسفية، شاعر، ومؤلف مسرحية شعرية عن "لوسيفار"، وصاحب رواية واحدة تحمل عنوان "البيوريتانى (المتطهر) الأخير"، وسيرة ذاتية، وعدد من الرسائل نشرت عام ١٩٥٥.

يُصدر كاتب المقالة روجر كيمبول Roger Kimbull مقالته بثلاثة مقتطفات : أولها من كتاب "الأخلاق" للفيلسوف الهولندى باروخ سبينوزا:

"الضعف البشرى إزاء جعل الانفعالات معتدلة وكبح جماحها هو ما أدعوه غلاً : لأنه عندما يكون الإنسان فريسة لانفعالاته فإنه لا يكون سيدا لنفسه، وإنما هو واقع تحت رحمة الحظ: وذلك إلى الحد الذى كثيرا مايضطر معه، على حين يبصر ما هو خير له، إلى أن يتبع ماهو شر"

والمقتطف الثانى من رسالة كتبها سانتيانا إلى وليم مورتون فولرتون فى ١٨٧٧ : "ضبط النفس فى قلب الأمور اللاعقلانية - ذاك شعارى!"

أما المقتطف الثالث فمن قصيدة للشاعر الأمريكى ولاس ستفنز عنوانها "إلى فيلسوف عجوز فى روما" (والفيلسوف المقصود هنا هو سانتيانا):

إنما كلام الفقر هو ما يسعى فى أثرنا أكثر من غيره.
إنه أقدم من أى كلام لروما.

هذه هى النبرة المأسوية للمشهد

وأنتَ   أنتَ الذى تتكلمه، دون كلام ،
أسمى مقاطع بين أسمى الأشياء.

ويقول الكاتب : عندما نشر جون ماكورميك كتابه المسمى "جورج سانتيانا: سيرة" فى ١٩٨٧ بدأ مقدمته بأن سجل "حيرته من أن شخصية محركة للمشاعرة قوية كهذه ، كانت مشهورة عن جدارة فى زمنها، قد أُهملت على هذا النحو غير المبرر فى زمننا." ويلاحظ ماكورميك مشمئزا أنه حتى "البيوريتانى الأخير" (١٩٣٥)   رواية سانتيانا الوحيدة وربما أشهر أعماله قد ظلت "غير متوافرة فى الأسواق.. لعدة سنوات".

وشكوى ماكورميك هذه أمر مفهوم فقد جاء حين من الزمن كان عمل سانتيانا فيه جزءا من الأثاث الطبيعى لخطاب المثقفين. ولم يكن الأمر مقصورا على روايته سالفة الذكر. وهى أقرب إلى السيرة الذاتية، وإنما كانت قصائده ومقالاته وكتاباته الفلسفية واسعة الرقعة تُقرا وتُتمثل بلهفة، وتؤتى ثمارها فى عواطف عدة أجيال من القراء وآرائهم. وفى جامعة هارفرد كان من بين طلابه الرسميين وغير الرسميين (إلى جانب إليوت الذى ذكرناه) كونراد إيكن وروبرت فروست وولترليمان (المعلق السياسى) وولاس ستفنز وماكس إيستمان وفان ويك بروكس وغيرهم. وقد سجل كثير منهم (أما إليوت فلم يفعل) دينهم العميق لتعاليمه. وحتى البارحة ، فيما يبدو، كان تأثير سانتيانا جزءا من نسيج الحياة العقلية. أما فى أيامنا المصابة بداء النسيان فيبدو أن تأثيره قد اخُتزل ليغدو معادلا أدبيا لنقطة هندسية: لم نعد نذكر منه غير إيجرامته القائلة : "إن من لا يستطيعون أن يتذكروا الماضى مقضى عليهم بأن يكرروه" (كانت كلمات سانتيانا تغرى بالاقتباس) كما اشتهر بمقولته : "التعصب هو أن تضاعف جهدك بعد أن تكون قد نسيت هدفك"

ويقول كيمبل : كان سانتيانا فى أحسن أحواله   وكثيرا ما كان كذلك أو قريبا منه يكتب بأسلوب رشيق رشاقة آسرة (ولنتذكر أصوله الإسبانية). ورغم أنه اشتغل أستاذا للفلسفة لأكثر من عشرين عاما فإنه لم يكن متحذلقا قط أو قاصدا الغموض. وحتى فى أكثر كتاباته فنية (وهى لا توغل فى ذلك على نحو ما يفعل كثيرون غيره من الفلاسفة)   مثلا فى كتابه المسمى "حياة العقل" بأجزائه الخمسة ١٩٠٥   ١٩٠٦، أو كتابه المسمى "التشكك والإيمان الحيوانى" (بمعنى الفطرى) ١٩٢٣– نجد كتاباته فى متناول القارئ العادى المتعلم. إن سحره لا يقاوم. وهو يبدأ كتابه "التشكك والإيمان الحيوانى"، مثلا، بإقرار بأنه يقبل على القارئ حاملا "مذهبا فلسفيا آخر".

"لئن وجد القارئ ما يغريه بأن يبتسم ، فأستطيع أن أؤكد له أنى أشاركه الابتسام. وأن مذهبى.. يختلف اختلافا واسعا فى روحه ومزاعمه عما يطلق عليه عادة اسم المذهب. ففى المحل الأول ليس مذهبى ملكا لى ولا هو بالجديد. إنى لا أعدو أن أحاول أن أعبر للقارئ عن الأصول التى يهيب هو بها عندما يبتسم".

إن سانتيانا لا يقل براعة عن أى ميتافيزيقى جرمانى، ولكنه أخف ظلا منهم بكثير، ومن المهم أن نبرز أنه فى متناول القارئ لا من ناحية الأسلوب فحسب   يتسم نثره بوضوح يكاد يصدح بالغناء   وإنما أيضا من ناحية المضمون. إن فلسفته لا تعالج مجردات صعبة وإنما تعالج أمورا تمثل حاجات إنسانية واضحة.وقد كتب فى فصله المسمى "اعتراف عام"   وهو ملخص ذهنى لسيرته العقلية كتبه فى ثلاثينيات القرن العشرين   يقول : "كانت السعادة أو الخلاص.. هى وحدها التى تهمنى. كان هذا وحده هو الفلسفة الحقيقية . كان هذا وحده هو حياة العقل".

كان سانتيانا ، فى المحل الأول ، يكتب ليُقرأ. وعند كثير من القراء نجد أن أحب أعماله هى مقالاته العارضة المجموعة فى كتابه المسمى "مناجيات للنفس فى إنجلترا" (١٩٢٢) وقد كتبها أثناء الحرب العالمية الأولى وفى أعقابها مباشرة بعد أن استقر فى بريطانيا. ومقالات هذا الكتاب

تتناول موضوعات هينة الشأن متنوعة مثل "الغلاف الجوى" و"قلاع سحاب" و "أساتذة الجامعات" و "آداب فراش الموت" و "القبرات" ولكنها حافلة بالملاحظات اللاذعة والأحكام الصائبة . إنه يكتب عن "الخلق البريطانى" فى وقت كانت بريطانيا مازالت فيه سيدة إمبراطورية واسعة فيلاحظ : "إن ما يحكم الإنجليزى إنما هو غلافه الجوى الداخلى، طقس روحه" :

"إن الإنجليزى بسليقته ليس مبشرا ولا فاتحا. إنه يفضل الريف عن المدينة، الوطن عن الأقطار الخارجية، وهو أقرب إلى أن يشعر بالسرور والراحة لو أن أبناء البلاد الأخرى ظلوا أبناء بلاد أخرى، وظل الغرباء غرباء، وعلى مسافة مريحة منه. ومع ذلك فهو فى الظاهر أكثر الناس كرم ضيافة، يتقبل أى امرئ تقريبا مؤقتا. إنه يسافر ويغزو دون تصميم مستقر. لأن غريزة الاستكشاف قد رُكبت فيه. ومغامراته كلها خارجية: فهى لا تغيره إلا أقل القليل بحيث لا يخشاها. وهو يحمل طقسه الإنجليزى فى قلبه أينما ذهب، فيغدو بقعة رطيبة فى هجير الصحراء، وهاتفا ثابتا عاقلا فى كل هذيان حمى الإنسانية. لم يشهد العالم قط منذ أيام الإغريق البطولية سيدا بهذه العذوبة والعدل والصبيانية. وسيكون يوما أسود من أيام النوع الإنسانى حين يحل محله أوغاد العلم والمتآمرون والأجلاف والمتعصبون".

فهذا تقرير فصيح أثبتت السنوات الثمانون التى أعقبته ما فيه من دقة (بديهى أننا نحن الذين خبرنا مظالم الاحتلال البريطانى وفظائعه، كما خبرتها الهند وعدة أقطار افريقية وآسيوية، لانوافق على هذه الصورة الطوبوية الملائكية للاستعمار!).

كانت المتعة، مدموغة بطابع رهيف راق، هى النجم الهادى لفلسفة سانيتانا، وقد سعى إلى أن ينقل هذا الشعور بالمتعة إلى قارئه.

ويختم روجر كيمبل مقالته بقوله : لقد كان سانتيانا أبيقورى النزعة، يرى أن الخير الأقصى يكمن فى الفرار من الألم ولو كلف ذلك الإنسان التضحية ببعض اللذات. وعنده أن الأعباء والمسئوليات والروابط الوجدانية مما تمتلئ به حياة الناس العاديين -شرور كلها. وقد كتب فى رسالة مؤرخة فى ١٩٢٤ :"لم يجعلنى الحب شقيا لمدة طويلة قط، ولا جعلنى الدافع الجنسى غير مرتاح". إنه يرمى إلى الاكتفاء الذاتى رغم أن هذه الارتباطات التى ينفر منها هى أيضا مصدر أكبر مسراتنا. وقد وضع الكاتب الأمريكى أوليفر وندل هولمز الابن إصبعه على جانب مهم من شخصية سانتيانا عندما قال فى خطاب مؤرخ فى ١٩٢٤ : "إن تفكيره، أكثر مما هو الشأن مع أى فيلسوف آخر، يتفق مع تفكيرى. ولكن نغمته تتسم بالتفضل (بمعنى أنه يتنازل وينظر من عل إلى الآخرين) نغمة امرئ ينفذ ببصره خلال نفسه ولكنه لا يتوقع من الآخرين أن يتمكنوا من فعل ذلك".

ويبقى أن نضيف فى النهاية أن فلسفة سانتيانا فلسفة طبيعية، بمعنى أن كل شئ عنده موجود فى جوف الطبيعة ("كل الصيد فى جوف الفرا" على حد تعبير زكى نجيب محمود فى مقالة له عنه). ومن أهم كتبه غير ماورد أعلاه "العقل فى الحس المشترك" "عوالم الوجود" "تفسيرات للشعر والدين" "ثلاثة شعراء فلسفيين : لوكرتيوس ودانتى وجوته" "رياح العقيدة" "الأفلاطونية والحياة الروحية" "فكرة المسيح فى الأناجيل" مذهب لوتزه الفلسفى" (وهو أطروحته للدكتوراه) وغيرها.

حاشية :

لسانتيانا كتاب واحد منقول إلى العربية هو "الإحساس بالجمال"ترجمة د. محمد مصطفى بدوى، مراجعة وتصدير د. زكى نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت. (صدرت منه طبعة ثانية فى مكتبة الأسرة (مهرجان القراءة للجميع) خلال السنوات الأخيرة).

وأهم من كتب عن سانتيانا فى العربية د. زكى نجيب محمود وذلك فى كتابيه : "حياة الفكر فى العالم الجديد" (الطبعة الأولى ١٩٥٦، الطبعة الثالثة : دار الشروق ١٩٨٧) و "فلسفة

وفن" (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣). وللدكتور زكريا إبراهيم فصل عن فلسفة الفن عند سانتيانا في كتابه "فلسفة الفن فى الفكر المعاصر" مكتبة مصر، د.ت.

ومن الكتب المترجمة التى تحوى مادة عنه لمن شاء الاستزادة :

- الموسوعة الفلسفية المختصرة، تحرير ج. إرمسون، ترجمة فؤاد كامل وجلال العشرى وعبد الرشيد الصادق. مراجعة وإضافات د. زكى نجيب محمود. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣.

- تاريخ الفلسفة الأمريكية، تأليف هربرت شنيدر. ترجمة د. محمد فتحى الشنيطى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٤.

- تاريخ الفلسفة في أمريكا خلال ٢٠٠ عام، إعداد بيتر كاز. ترجمة وتقديم حسنى نصار، مراجعة د. مراد وهبة. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٣ (الفصول الثلاثة الآتية : "دراسة واقعية حول فلسفة الشك فى عالم سانتيانا" بقلم موريس جروسمان. "بعض ملاحظات حول مذهب سانتيانا فى الشك" بقلم هيرمان ج. ساتكامب. "مذهب الطبيعية غير الطبيعى عند سانتيانا" بقلم جون .ج. ستوهر).

الدوريات العربية

فى إصداراتها المتعاقبة، تطرح الدوريات العربية الصادرة فى الشهور الأخيرة عددا من القضايا الهامة، وتتناول مجموعة من الموضوعات المختلفة مشكلة فى مجموعها صورة دالة لحركة الفكر والنقد والترجمة فى المرحلة الراهنة.

مجلة **الثقافة العالمية** فى عددها الأخير تنشر عبر محاورها المختلفة ترجمات هامة، حيث تحظى ثنائية الأنا والآخر بمكانة بارزة فى العدد، فقد تناولت دراسات عديدة ـ كما يقول الدكتور محمد الرميحى فى تقديمه اللافت للمجلة ـ دلالات هذه الثنائية والإشكالات المعرفية التى تتولد منها. ولعل من أهم هذه الإشكالات تخلخل قيم التسامح وبروز نزعة الانعزال الثقافى، وظهور الأطروحات التى تبرر الخصوصية المنغلقة، والاكتفاء بالذات، والنظرة غير المنصفة للإنجاز الحضارى للشعوب الأخرى، والمقاربة الأحادية للقضايا والموضوعات.

وحسب المفهوم التقليدى الشائع للأنا بوصفها كينونة متفردة مستقلة تتمتع بالوحدة المترابطة، سواء كانت فردية أو جماعية، لها بنية محتومة، ولها أنماط ثقافية تسخرها، لا ينبغى للأنا أن تحيد عنها لأنها تمثل الأصالة وصفاء العرق والتمايز. أما مفهوم الآخر فيستخدم فى هذا الخطاب التقليدى ليشير إلى ذلك الذى لا يلتزم بالأنماط التى تتبناها الأنا، وكثيرا ما يرتبط مصطلح الآخر بخانة أولئك الذين لا يستحقون عناء الحوار والتواصل الحضارى ويرافق هذا التصور أطروحات عن الآخر تذهب إلى أن هناك نوعا من الجبرية الطبيعية التى تبرز النظرة الدونية إزاءه.

وقد تعرضت هذه الثنائية مؤخرا لانتقادات عنيفة فى الشرق الغرب، وكتبت تحليلات عديدة تبين الاستقطابية الخطرة التى ترسخها، والتراتبات الساكنة التى تخلقها، وتبرهن على هشاشتها الفكرية. ومن دون شك، لهذه الانتقادات مبررات وجيهة. فرياح العولمة تبطل على نحو متزايد، التقسيم القومى القائم على ثنائية الأنا / الآخر، وتستوجب تكوين رؤى جديدة ومشتركة، كما أنها تدفع نحو بروز أشكال جديدة من القيم وآليات الحوار التى تقود المنطق السوداوى للاستقطابية التى ترسخها هذه الثنائية. بالإضافة إلى تأثير العولمة وما تحتمه من ولادة لمجالات جيوسياسية جديدة، وما تسببه من ثورة فى الاتصالات التى بدورها تخضع السياسة لمنطق التبادل الاقتصادى وتحقيق الرفاهية على أوسع مدى ممكن. هناك حقيقة أن الحرب الباردة التى كان لها دور كبير فى ترسيخ الاستقطابية التى تشوب ثنائية الأنا / الآخر قد انتهت. ومع هذه النهاية اندثر العامل الذى كان يغذى العالم بصراع أيديولوجى متأجج، وقد تحول الصراع من ساحة الإيديولوجيا إلى ساحة الثقافة والاقتصاد، وأصبح له صبغة التنافس أكثر من الصراع.

وهكذا لم تعد الفكرة التقليدية لخط مواجهة الآخر ـ العدو فكرة مقبولة، فلا توجد ثنائيات ثابتة، وما كان يطلق عليه خطوط المواجهة بات يشوبه الكثير من الضبابية. فى دراسة هامة لستيفان كولينى يترجمها عمر عطاوى وهى: "الحديث عن مصطلح الثقافة" يشير الكاتب إلى أن المجال الدلالى الذى يشير إليه مصطلح "الثقافة" هو مجال واسع ومعقد وله تاريخ متشابك بحيث لم يعد ممكنا من الناحية العملية التعامل مع هذا المصطلح على أنه يشير إلى موضوع محدد، وذلك لأن وجود مفاهيم مشتقة منه وبصيغة الجمع، أى بمعنى "الثقافات" يدل على موضوع مختلف كليا عما يعنيه البعض بـ"مصطلح الثقافة" أى بمعنى أنه مصطلح يشير إلى علم واحد مستقل بذاته.

إن المقولة الرئيسة هى كالتالى: إن الإرث المعهود الذى يشار إليه بـ "نقد الثقافة" والاتجاه الآخر المسمى بـ "الدراسات الثقافية" هما على الرغم من أنهما يبدوان وكأنهما متعارضان من حيث المبدأ الأساسى والهدف إلا أنهما يمثلان فى الواقع استمرارية منتظمة على مستوى الشكل لدراسة "الثقافة" والمجتمع الرأسمالى الحديث. فيتضمن الاتجاهان اهتماما وإن كان من زاويتين مختلفتين تماما لفكرة جديدة عن مفهوم "الثقافة" بغية التوصل إلى توسط أو توضيح يمثل

رمزيا حلا فوق سياسى لتناقضات "الحداثة الرأسمالية"، يحاول مفهوم "نقد الثقافة" أن ينفذ إلى مفهوم روحانى للثقافة يسمو إلى مرتبة "الحقيقة السامية للإنسانية أو الأمة" بينما تحاول "الدراسات الثقافية" كاتجاه آخر تسييس مفهوم "الثقافة" وذلك بربطه "بديمقراطية الحياة اليومية". ويطلق مولهيرن على هذين الاتجاهين لتناول قضية "الثقافة" والاحتكام إليها على نحو صريح مصطلح "خطاب ما بعد الثقافة".

وهناك حقيقة أخرى يسوقها منتقدو ثنائية الأنا / الآخر، وهى أن العلاقات الدولية لا تتسم فى سياقها السياسى بالصراع فقط. فمنذ بدايات البشرية وقيام الهجرات البشرية، ظهرت ممارسات تعزز تبادل الثقافات والسياسات بين الشعوب والقوى المختلفة. وكما أنه من الممكن تحليل مستقبل العلاقات الدولية من منظور حتمية الصراع، يمكن فهمها من منظور حتمية الحوار.

يتضمن ملف هذا العدد من **الثقافة العالمية** عدة مقالات، ويقدم مساهمة فكرية تسعى لإلقاء بعض الضوء على بعض المقاربات الحالية فى الولايات المتحدة الأمريكية أو فى علاقاتها بالآخر المختلف سياسيا. يحلل مقال "هل تتجه الولايات المتحدة وأوربا إلى الطلاق؟" النزاعات السياسية والخلافات المتنامية بين أمريكا وأوربا، ويفسر أسباب التدهور الحالى فى العلاقات بينهما، وإن كان ذلك سيؤدى إلى قطع الشراكة بينهما أو إلى مجرد فتورها. ويذهب مقال "مستقبل سياسة التهدئة الأمريكية" إلى أن الولايات المتحدة كانت تلعب على الدوام دور القوة المهدئة فى أوربا وشمال شرق آسيا، ويقدم تصورا مستقبليا حول النتائج الأمنية والسياسية المترتبة على إنسحاب القوات الأمريكية من أوربا، كما يتنبأ بطبيعة النزاعات ونمطها التى ستقوم بين قوى جديدة صاعدة.

ما تؤكده قراءة ملف العدد هو أن مقاربة جديدة وحصيفة للآخر باتت اليوم أكثر من أمر ملح، فهى خطوة تتسم بمشروعية أخلاقية خاصة. فمن دون هذه المقاربة الجديدة لن يتحقق تطوير للحوار السياسى العالمى باعتباره أفضل وسيلة لمعالجة العوامل التى تؤدى إلى إشعال فتيل الحروب، وباعتباره أنجح الطرق لترسيخ الحوار بين الثقافات.

وفى سياق الجهد العلمى المنظم لمتابعة الإنتاج الفكرى وترجمته للثقافات المختلفة، صدر العدد الجديد من مجلة **الألسن** للترجمة، ليؤكد - مجددا - حضورها وفعاليتها فى المشهد الثقافى الراهن.

فى افتتاحية العدد، يكتب الدكتور محمد أبو العطا كلمة وافية وموجزة، حيث يشير إلى أن العدد يصدر معززا المرتكزات المحورية التى وضعها لنفسه منذ بداية هذا الإصدار المتخصص، ومنها التوجه صوب الثقافات التى مازلنا فى حاجة إلى تعزيز الترجمة منها، كالآداب الشرقية مثلا، خاصة أن لدينا جماعة من خيرة المترجمين من الفارسية والتركية والعبرية، وغيرها، لا تزال بعملها الدءوب وأدائها الفكرى المتوقد وعطائها المتميز تقيم صروحا بروائع نتاجها فى الترجمة.

ويشير رئيس التحرير إلى أن المجلة أضافت أبوابا جديدة هى أبواب "المصطلح" و"كشاف المترجمين" و"قراءات" وفصل من كتاب" و"متابعات". أما باب "المصطلح" فهو محصلة إحدى فاعليات السمينار المفتوح دائما أمام مشاركة الباحثين المتخصصين فى هذا الحقل، وأما "الكشاف" فيمكن اعتباره دليلا لمترجمى الوطن وتأكيدا لدور المجلة التى تطرح نفسها ملتقى ومرجعا لهم. منطلق إضافة باب "قراءات" هو غياب حركة منظمة لنقد الترجمات إلى العربية.

فى دراسة هامة للدكتور فوزية كامل حسين عن "قراءات فى الخطاب النسائى" تتناول الكاتبة مصطلح "الأدب النسائى" وترى أنه يثير الكثير من ردود الفعل بين النقاد والقراء، تتفاوت مواقفهم بين مؤيد ومعارض، وتكثر التساؤلات: هل يختلف إبداع الرجل عن إبداع المرأة؟ هل هناك أدب رجالى وآخر نسائى؟ هل هناك سمات بعينها تميز الإبداع النسائى؟ هل هناك تعريف

معين للأدب النسائى؟ وهل هذا يعنى أن كل إبداع صادر عن المرأة يسمى إبداعا نسائيا وأن الرجل لا يكتب إبداعا نسائيا؟

من أهم الأسباب التى تدفع الكثير إلى رفض مصطلح "الأدب النسائى" هى:

أولا: أن البعض يفهم أن "الكتابة النسائية" ما هى إلا الحديث عن قضايا المرأة وحقوقها وبالتالى تفتقر إلى معانى الإبداع الأصيلة. فالرفض دائما ما يأتى نتيجة الغموض الذى يعم المصطلح وعدم تعريف كلمة "نسائى" إذ يفهم منها أنها التعصب للنساء.

ثانيا: يحقر البعض من شأن الأدب النسائى لأنه ـ كما يعتقدون ـ يدور حول عالم المرأة الفردى الضيق وهمومها الذاتية. يحاول هؤلاء إرجاع كل ما تبدعه المرأة إلى واقعها المعاش مما يجعل كتاباتها مجرد نوع من الحكى الأقرب إلى الثرثرة منه إلى الرواية الفنية. فالعقم الإبداعى ليس خاصية نسائية وإنما هى فكرة مفروضة عليها من المجتمع الخارجى، مجتمع الثقافة السائدة (الأبوية)، ومع ذلك، فهذا الظرف نفسه هو الذى يولد "خصوصية" الكتابات النسائية، ويكمن لب المشكلة فى أن الدعوة إلى مساواة المرأة بالرجل قد أدت إلى التعتيم على مفهوم الاختلاف والخصوصية الفردية.

بالإضافة إلى تلك الدراسة اشتمل العدد على مجموعة ترجمات هامة، حيث تترجم أمل الصبان دراسة حول ماهية الترجمة الليبرالية، وسعيد بحيرى دراسة عن العربية القديمة والعربية الكلاسية، ويترجم محسن فرجانى "حول الدراسات الترجمية المعاصرة فى الصين"، وعبير الأنور عن دراسة عن آلية التأويل، ويقوم كلا من محمود جابر وشيرين يوسف بترجمة دراسة برخت على خشبة المسرح المصرى.

ويأتى ملف العدد الأساسى محتويا تأملات المترجم الكبير الراحل طه محمود طه حول فرائد عقد جيمس جويس، بالإضافة إلى محاضرته فى ندوة صالون الألسن الثقافى.

وفى الشعر يترجم مصطفى ماهر مختارات من شعر هاينريش هاينه، وماهر شفيق فريد مختارات من الشعر الانجليزى فى القرن العشرين. وقطوف من الشعر الإغريقى يترجمها أحمد عثمان، وتذكارات من ألف ليلة وليلة لمحمد أحمد حمد. وفى القصة يحوى العدد مجموعة متنوعة من النصوص لعدد من المترجمين المقتدرين. بالإضافة إلى الأبواب الأخرى التى تعطى المجلة تنوعا وكثافة.

تستهل مجلة **الرافد** عددها الصادر فى سبتمبر ٢٠٠٢ بدراسة للدكتور رسول محمد رسول تحمل عنوانا لافتا "المثقف العربى وأسئلة العصر" وفيها يرى الكاتب أن ظاهرة المثقف مازالت عرضة للمساءلة فى العالم، الأمر الذى يعنى أن العلاقة بين "المثقف" و"الوجود" هى علاقة "إشكالية"، علاقة توتر، بقدر ما تقدم الأجوبة، تراها تولد الأسئلة، وهى علاقة تستفحل أكثر فيما لو تم النظر إليها من جهة علاقة المثقف بـ"ذاته" وبـ"الواقع" وبـ"المعرفة"، ومن ثم بـ"المستقبل" على أن هذه الإشكالية تدخل حيز المفاقمة عندما يواجه المثقف تحدى العصر الذى يعيش فيه، ويكتنف زمانيته، وهو التحدى الذى يؤرق وجود المثقف، ويحد من صيرورة علاقته بالوجود، ولكن مهما تكن تصاريف الكلام متضاعفة فإن المؤشر الواضح هو أن علاقة المثقف بالعصر هى علاقة مأزومة، وهو أمر يعود بنا إلى طرح أكثر من سؤال: فما علاقة المثقف العربى بالزمان؟ وهل يعيش زمانيته؟ ومن ثم هل يعيش زمانية العصر؟ إنها أسئلة أولى!!

بالإضافة إلى ذلك، يفتح العدد ملف الرواية العربية مستعرضا آفاقا وأبعادا لهذا النوع من الكتابة الإبداعية، حيث يقف أسامة غانم على التجربة الجمالية والزمن فى الرواية العربية.. ويكتب د. أحمد زياد محبك عن جماليات التلقى للرواية محاولا الإجابة عن أسئلة أساسية من نوع: لماذا نقرأ الرواية؟ وكيف تختلف عن بقية الأجناس الأدبية؟ وهل المتعة وحدها الدافع إلى قراءتها؟

ويكتب خالد زغريت عن (جدلية الجمال فى بناء السرد الروائى) معتمدا رواية (**حدث فى بيتاخو**) لحنا مينه نموذجا.. كما يكتب عزت عمر عن (الفضاء الدلالى وصيغ الخطاب) تنويعا على رواية (**الملكة المغدورة**)، وأخيرا يكتب عبد الكريم الجبورى عن (الروائى بين السطح والأعماق) باحثا فى مفهوم الموقف ووجهة النظر وكيف يكون الروائى منطلقا من المعانى والدلالات بقدر اهتمامه بالتكنيك والقيم الجمالية.

تاليا، يستطرد الملف على تجربة روائية عربية تأتينا من الجزائر حيث نقف على ثلاثة مستويات نقدية للرواية الجزائرية أولها عن (إشكالية الراهن الجزائرى فى النص الأدبى) لمصطفى بلمشرى ثم (المجتمع الجزائرى كنص سردى) لإبراهيم سعدى وأخيرا عن (أثر المناهج النقدية المعاصرة فى النقد الجزائرى الحديث) لقلولى بن ساعد.

وبهذه المقاربات النقدية الثلاث يكون ملف الرواية العربية قد اكتمل بملامح تستدعى العديد من التجارب من مختلف الأقطار العربية.

وفى عددها الصادر فى أكتوبر تنشر **المجلة** ـ ملفا عن "الأدب النسائى.. ماله وما عليه" يستهله الدكتور عمر عبد العزيز بكلمة مجملة يشير فيها إلى أن التصنيف والتوصيف للجنس الأدبى كانا ولا يزالا مثار جدل واسع عند علماء النقد وعلم الجمال، وذلك استتباعا للجدلية الخلاقة التى تجعل الأنواع الفنية والأدبية تنساب فى بعضها بعضا حتى يعجز المتابع عن وضع فوارق صارمة أو حواجز دائمة بين تلك الأنواع.

غير أن ذلك لا يبرر عدم الاعتراف بكل نوع أدبى أو فنى استنادا إلى خصوصيته والعوامل الإبداعية الأكثر حسما فيه كالقول بأن اللون هو أساس التشكيل، وحركة الأفراد فى فراغ الخشبة هو أساس المسرح، والكاميرا كوسيط فيزيائى أساس الدراما البصرية السينمائية والتلفزيونية، واللغة أساس الأدب بأنواعه المختلفة.

وإذا كانت إشكالية التوصيف شاملة لكامل الأنواع الفنية والأدبية فإنها أخذت فى الأدب العربى أبعادا متميزة حيث ظل الجدل محتدما حول الفرق بين الشعر واللاشعر.. بين الرواية والقصة الطويلة.. وهكذا.. لكن الحديث عن فارق بين الأدبين (الذكورى والنسائى) يلتبس أبعادا اجتماعية وتاريخية ويحتمل قدرا كبيرا من المصداقية كما التلفيق والمبالغات.وفى الملف يكتب أحمد جار الله ياسين عن "الاستنطاق الشعرى لمرجعية الحزن، وهيثم الخواجه: مقاربة تبحث عن سمات المرأة، وجدان عبد الإله صائغ عن.. جدلية الأنا والآخر فى القصيدة النسوية اليمنية" ومفيد نجم "ثلاث تجارب شعرية أنثوية" وتكتب فريدة الأنصارىعن "زينب فواز.. رائدة من أعلام النهضة العربية".

وبالإضافة إلى الملف، يحفل العدد بمجموعة متنوعة من القصائد والمقالات التى تتناول قضايا مختلفة فى المسرح والسينما والتشكيل والأدب.

رسائل جامعية

الكتابة عن الذات
لعبة الذاكرة والمرآة
دلال أديب

الحداثة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب
دراسة فى مجلة فصول فى العقد التاسع من القرن العشرين
عادل الشجاع

الكتابة عن الذات
لعبة الذاكرة والمرآة(*)

دلال أديب

" سامية هى ، ومحفوفة بالمخاطر ، تلك المحاولة (...) التى يترك خلالها انسان سطح ذاته الوضاء ليسلك دربا ليس فى مثل وعورته شىء ، ليهبط إلى ممكلة الظلام. "

ستيفان زفايج

ثلاثة شعراء تغنوا بحياتهم

أصبحت الكتابة عن الذات تعنى العديد من الممارسات المتباينة تمام التباين حتى تجاوزت حاليا كل تعريف تقليدى . فالسيرة الذاتية بشكلها المتعارف عليه خرقته كتابات كثيرة وتجاوزته ، وطرأ عليها تغـيرات كالـتى لحقـت بالرواية وبمفهوم الذات من بين تحولات أخرى شهدها القرن العشرون . وبعد فرويد ، ما عدنا نستطيع الحديث عن الصدق والحقيقة دون أن ننزلق إلى السذاجة . فالذات لم تعد تحكم السـيطرة علـى ذاتها ، والبوح بصدق بكل شىء أصبح أمرا نسبيا متغيرا، ولم يعد من سبيل إلا كتابة السيرة الذاتية بشكل مختلف، وتسميتها بشكل مختلف.

شـهدت بداية القرن العشرين ميلاد كل من ميشيل ليريس Michel Leiris وهنرى توماس Henri Thomas . كلاهما رحل فى الأعوام الأخيرة بعد أن شهد التحولات والأحداث الأدبية والتاريخية نفسها، وكلاهما كتب عن ذاته بطرق مختلفة وفى مراحل عمرية مختلفة . كتب ليريس فى شبابه "عمر الإنسان" *L'Age d'homme* ، وفـى نفس المرحلة كتب توماس "المعلم" *Le précepteur* ، وبعد حوالى أربعين عامـا كتـب الأول " الشريط فى رقبة أوليمبيا " *Le ruban au cou d'Olympia* والثانى " منعطف عبر الحياة " *Un Détour par la vie* .

والكـتابة عـن الـذات هى رحلة عبر الزمان والفضاء الداخليين، رحلة إلى الماضى تستبطن أعمـاق الذات .. وكذلك كل عملية تخص الكتابة . هذه المغامرة التى نعود بها إلى الماضى لنغوص فى أعماق الذات تتم من خلال الكتابة ، الكتابة عن الذات.

" الـذات بوصفها شخصا آخر " هو ذا ما يحدث حينما نشرع فى خوض هذه الرحلة الداخلية والزمنـية ، والسبيل إليها أداتان : الذاكرة والمرآة . فالتذكر والنظر إلى الذات فى المرآة فعلان يعودان على الذات ويخصان فعلا متعلقا بالذات ، هو الكتابة عنها . والفعلان يتحققان بالكتابة.

السـفر إلـى بـلاد الذات ... كل شىء يبدأ بالسؤال الفردوسى " آدم ، أين أنت؟ " وهو سؤال يـنطوى على مفارقة ــ إن لم يكن عبثيا ــ فالله لا يجهل بلا شك مكان آدم . فهل يعلم آدم نفسه مكانه؟ أيعلم أين هو ؟ أيكون آدم من يطرح السؤال ليحدد مجددا موقعه من العالم بعد أن عصى الأمر الإلهى ؟ وعلـى غـرار الإنسان الأول ، حين يشرع الكاتب فى الكتابة عن ذاته فإنه ينطلق من سؤال أنطولوجى لايخلـو من مفارقة : فوضعه الذى هو عليه ، ومكانه الذى هو فيه لا يمنعانه من طرح هذا السؤال عن ذاتـه : " من أكون ؟ " ؛ ولا عن مكان وجوده : " أين أكون ؟ " . وحينما يكون الكاتب " ذات " السؤال و"موضـوعه الـتأويلى" ، فإنمـا يخوض بهذا مشروعا ينطوى بدوره على مفارقة : فكونه ذاته تارة ، وشخصـا آخر تارة أخرى، يحمله على الانشطار ليصل إلى نفسه من جديد. ففى رحلة بحثه عن وحدة ذاته ومعنى حياته ، يعود الكاتب خطوة إلى الوراء ليكتشف أكثر مناطق ذاته حميمية (وهى تيمة نجدها كثيرا عند نيتشه : فالإنسان هو أقرب الناس إلى ذاته وأبعدهم عنها أيضا) وهو يعوض المسافة بالكتابة ويقلص بها البعد . وعملية الكتابة تتيح الرحلة الاستكشافية إلى بلاد الذات.

(*) رسالة دكتوراة ناقشتها دلال أديب بكلية الآداب، جامعة عين شمس، سنة ٢٠٠٢.

ومن يكتب عن ذاته يعد نفسه – لوقت ما – محورا للعالم أو – على الأقل – لعالم ما. ويخرج مشـــروعه الكتابى إلى حيز الوجود بمجرد بزوغ رغبته فى الهروب من عقد الامتثال . ويصاحب بحثه عن ذاته بحثا عن تفرده الخاص. وما بين تناقض الدفع خارج بؤرة الذات والانجذاب داخلها يكون كاتب الـــذات مـــن القلة التى يغلب عليها الانجذاب إلى المركز ، فرحلته داخلية هى عود على الذات فى اتجاه الماضــــى الــــذى عاشـــه. فهو يمسك بقلمه لتأكيد حقه فى الاختلاف ، ويختار " المركزية " فى مواجهة الجمود الاجتماعى، ليهرب من التشتت والتبخر ومن "جلبة تاريخ العالم" كما يقول كيركجورد.

والحديـــث عـــن الـــذات ليس بحال من الأحوال قولا منفصلا عن الواقع ولا مجرد ممارسات أسلوبية أو تأملات بلاغية ، فمقولة " اعرف نفسك بنفسك " تدخل فى إطار المغامرة التى تفرض الإنسان علـــى ذاته ليصبح محل استكشاف وغزو واقتحام . ويعاد نشر الوجود على الصفحة البيضاء ، وتتداخل الكلمـــات والأحداث ليعاد تكوين الفسيفساء . وتميط الكلمات اللثام عن المعاش ليصبح واضحا أو تشوشه لينتفى هذا الوضوح.

وقـــد ظهر مصطلح السيرة الذاتية Autobiographie ضمن مفردات اللغة الفرنسية نحو منتصف القرن التاسع عشر (وتحديدا حوالى عام ١٨٤٢) ومعناه – كما ورد فى قاموس روبير الفرنسى *Le Grand Robert* – : " ســـيرة الكاتـــب التى يكتبها بنفسه " . وفى الجزء الثانى من كتابه "خطوط حياة " فصل جورج جوسدورف Georges Gusdorf وحدات المعنى المكونة للمصطلح : Auto – Bio – Graphie وفسرها على هذا النحو:

" الـــ Autos هى الهوية وهى الذات الواعية بنفسها ، وهى أساس وجود مستقل . أما الـــ Bios فهـــو تأكـــيد للاستمرارية الحيوية لهذه الهوية ويشغل المجال الوجودى نفسه الذى تنتشر فيه هذه الهوية Autos تبعا لتنوع الفضاءات والأزمنة ".

والـــــ Autos هـــو المركز الذى يدور الـــ Bios فى فلكه ، وهو " حاضر فيه وأساس توجهه". والعلاقـــة بيـــن الاثنيـــن ثابتة ، وهى " رد فعل " كل منهما إزاء الآخر. وما بينهما – أى ما بين الذاتية واندراجها فى صروف الحياة – نادرا ما يبلغ حد التطابق . وتأتى الكتابة فى هذه الحالة كمحاولة لاكتمال الذات . ولما كانت الذات لا تكتمل غالبا فى ظل العلاقة بين الـــ Auto والـــ Bio ، فإن الكتابة فى المقابل تصـــبح مجـــالا لحياة جديدة ممكنة وفرصة لاستعادة الذات . ففعل الكتابة قرار يضع حدا لتردد الوعى. والكـــتابة وعى بالذات ، كما أنها كاشفة لهذا الوعى. وهى منطقة تقع على تخوم ما يمكن وصفه وما لا يمكـــن وصـــفه ، وما تعذر وصفه تحول إلى شىء قابل للكتابة .. ففضاء الكتابة يتيح تجاوز الجدل بين الداخل والخارج.

" ... ينتابـــنى شك حول إمكانية أن أحكى (...) فقد كانت التجربة غير محتملة (...) ولن يبلغ هـــذا الجوهـــر وهذه الكثافة الشفافة إلا من استطاع أن يجعل من شهادته عملا فنيا، ومساحة خلق ، أو إعادة خلق ... "

وسرد حياة ، وجعلها ترتكز على واقعة تاريخية يدرج الذاتية فى صروف الحياة فيؤثر أحدهما على الآخر. وللكتابة أيضا علاقة بما بعد الحياة لأنها تضمن بقاء القول بعد رحيل الفاعل.

ومـــن ثم تصبح الكتابة أداة بحث وجودية ، فلا تعد مجرد كتابة لأحداث حياة كما وقعت وإنما مـــرحلة مـــا وعنصر ديناميكى فى رحلة البحث عن معنى ، وعن وحدة الـــ " أنا " المتحدثة ، فى إطار تطور حقيقة داخلية. فهى ليست مرآة تعكس المعاش ، وإنما نقل لحقيقة مجال ما ، هو مجال الحياة ، إلى مجال آخر ، هو مجال الكلمات . الكلمات الحياة ، والحياة الكلمات.. وفى إطار علاقتهما وتفاعلهما تنبثق معرفة أفضل بالذات . فالكلمات تعبر عن الحياة ، أما الحياة فتتجاوز الكلمات . يتجاوز الفضاء الداخلى حدود الفضاء الخارجى فى تلاحق وثيق تصبح فيه السريرة الداخلية الحامية للذات معلنة ومتاحة لمجال خارجى ينذر بالخطر ، هذا المجال الخارجى هو العالم . وبطبيعة الحال ، لا يمضى هذا المشروع دون مخاطر – كما قال ميشيل ليريس– آملا : " إدخال ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى"

هو إذا حديث عن الذات في مواجهة العالم ، لإيجاد تطابق ما بين من يكتب والذات التي يَكتب عنها. وفي رحلة البحث عن نمط جديد لوجوده في العالم ، وجد الوعي الحميم في التعبير الكتابي طرَيقا متميزا . هذه الكتابة الغنوصية - " أعرف نفسك بنفسك " - تنطوي على تجاوز معرفة ماثلة في الذات من خلال رحلة إلى أعماقها وجولة في عالمها الداخلي . هو ذا مشروع يتجاوز مجرد الإدراك ، بما أن الرغبة في معرفة الذات بشكل أفضل تصاحبها رغبة في " تغير الحياة " كما يقول رامبو، ومن بعده ميشيل ليريس وهنري توماس. أي إنه ليس مجرد مشروع معرفي يتعلق بالذات ولكنه مشروع إصلاحي أيضا . ويمضي سقراط في فكرته فيزيل القداسة عن هذه الوصية ، ويحولها من المعنى الديني إلى معنى فلسفي. يقول: "(...) ما استحقت أن تعاش حياة لا يسعنا نقدها ... "

ففي لحظة ما من حياته ، يعود كاتب الذات إلى نقطة البداية : إلى ذاته ، وهي نقطة يبدأ منها رحلة أخرى في الأعماق إلى المناطق الداخلية ، وهي مناطق معتمة أحاطها الزمن بشكوك لابد أن تزول كما يقول جورج جوسدورف . إنه غوص إلى الوراء ، في اتجاه ماض مازال ملتهبا ، من أجل البحث عن هوية ستعيد تشكيلها هذه المادة المنصهرة المكونة من ذكريات متلاشية .. بعيدة . ومحاولة الإمساك بملامح غير واضحة لكائن ما زال يعيش ويتطور هي أشبه بوقف حركة " آلة ترتج ، ويتدفق ما فيها ".

وفي إطار حوار مستمر بين الحاضر والماضي ، تستدعي الذاكرة مقتطفات وشذرات غير متصلة . ويتولى الخيال إعادة تشكيل هذه المادة الأولية بمعاونة التحولات والمزج والخلط وغيرها من عمليات مرجعها المعاش ذاته .

فهل يصل الحديث عن الذات إلى منتهاه ؟ بمعنى آخر ، ألا يغفل الحديث عن الذات شيئا عن ذكرها؟ هل الكتابة عنها تعني ضمنيا قول كل شيء عن الذات، ذاتنا ؟ "الحقيقة " .. لا مناص عنها في إشكالية الكتابة عن الذات . فهي " مكان فريد " ، وأفق تصبو إليه محاولة كتابة السيرة الذاتية. وكتابة الذات ليست علاقة تاريخية تربط أحداث الحياة ، أو حكاية حياة تسير في اتجاه خَطيّ ، بقدر ما هي إعادة تشكيل وبناء لمسيرة ما . وسرد الحياة بمعايير دقيقة موضوعية مطابقة للأحداث الواقعية ولحقيقة تتعارض مع الخطأ يحصر السرد في إطار ضيق عقيم كالصراع بين النور والظلام. فالعودة إلى الوراء وقص الماضي أمر يتطلب تجاوز المقابلة التقليدية بين الخطأ والصواب إلى لعبة الدلالات من أجل تكوين ذاتية ومعنى حياة . فالقديس أوغسطين وجوته وروسو وشاتوبريان شغلهم توضيح معنى حياة في أبعادها - سواء الماثلة فيها أوالمتعالية عليها - وإظهار تداخل الزمنية مع الأزلية.

وكيف للذاكرة أن تقدم عرضا دقيقا لأفعال ووقائع وأحداث طمسها الزمن ؟ وكيف تكتب الحقيقة المطلقة لتفاصيل حياة كاملة ؟ إنها " الصدق " بالنسبة لروسو ، و" الوفاء" لرونان، و"الأصالة" لبروست ، تلك هي كتابة الذات التي تعد تمرينا ما على وضوح الرؤية .

والكاتب الذي ينصاع لقاعدة الصدق لا يرضخ لموضوعية عقلانية ، وإنما لذاتية تتبع حركتها الكتابة ، بحيث تسجل الأحداث كما تم إدراكها وعيشها واستشعارها من خلال حساسية حميمة تحولت بفعل منظور رؤية داخلية . وبهذا ، لا يكون كاتب الذات أركيولوجيا يفتش في حفريات الأحداث ووقائع الحياة ، ولا تكون كتابة الذات نصا يقلد ما حدث ، وإنما تخضع الحقيقة المرجعية للاستبطان ، فلا يكون لها وجود إلا من خلال إدراك وعي ما وبواسطة اللغة.

وفي ختام الرحلة الدائرية التي تقود إلى الذات ، تعود هذه الأخيرة إلى نقطة انطلاقها -إلى ذاتها- فكأننا بحجر صغير يلقى في الماء فيحدث موجات تتدافع إلى المركز لتلحق بأعمق أعماق ذاتها ... فهل رحلت عنها أساسا؟ فما ابتعدت إلا لتغوص فيها ، وتؤدي قفزتها الخطرة، وهنا تكمن المفارقة . فهل تطفو الأنا مشوهة ؟ أتعود " أنا " على نفس حالتها ، أم تكون مختلفة ؟ كم تغيرت في داخلها بفعل الرحلة...

هذه الرحلة إلى الوراء هي رحلة كاشفة للمستقبل. فقد كان لكتابة السيرة الذاتية في الأصل هدف خارجي لا يتعلق بالشخص ذاته ، فما كان هدف الكتابة هو الكتابة في حد ذاتها، وإنما الكتابة من

أجـل تغيـير العالم والحياة أو – على الأقل – حياة الشخص ذاته. هو هدف فيه كثير من الوهم وعدم النضج ، ولكنه سيتحول أثناء عملية الكتابة إلى هدف نسبى .. وبدلا من أن يؤثر الأدب فى العالم ، ربما أثر فيمن يكتب.

ووقـد تبيـن فشل الإعتراف فى كتاب "عمر الإنسان " *L'Age d'homme* " . إذ لم يصل ليريس Leiris إلـى حالة الكمال الحيوى التى كان ينشدها حينما قال : هو " اعتراف – أريده أن يغسلنى" .. لم يحسـم الاعتراف الأمر إذا ، عجز عن أن يكون له أى تأثير على الواقع ، أو أن يغير العالم ولو قليلا. جاءت النتيجة مخالفة للهدف الأصلى: وبدلا من تصفية العيوب والنقائص، ثبتها الاعتراف وحجرها.. كم بعدنا عن التطهر الذى أملناه فى البداية ، وشيئا فشيئا بلى الهدف وصغر...

وبهـذا يصـبح الأدب مجرد لعبة ، ويتقلص ما يطمح إليه. وتصبح كتابة السيرة الذاتية مجرد كـتابة كتاب. ويبقى الخطأ الوحيد الذى يمكن أن نعترف به هو أن مآلنا الموت... الخوف من الموت.. والاعتراف به لا ينجينا منه ... هذا هو المأزق الحقيقى.

ويصـطنع كاتـب الـذات نصا يضاهى به الأماكن المفقودة ، وما هو إلا مرآة وهمية ، ربما تحققـت بها الوحدة المنشودة. وبدلا من الإيمان بالعلامة وتحفيزها التلقائى يعاد تكوينها بشكل مصطنع. ويحـل الـتذكر الإرادى محل التذكر التلقائى ، وتحل القاعدة محل اللعبة . ويخلق الكاتب " لاستخدامه الشخصـى ، مجـالا من الحضور يأخذ شكلا مكانيا وزمانيا فرديا." خيال ساكن خاص بالذاكرة ، وآخر ديناميكى مـتحرك خـاص بالإبداع ، عمل يحتاج إلى تناغم لإيجاد – أو بالأحرى – صنع " الوحدة السردية الخاصة بالحياة : وهو خليط غير مستقر من نسج الخيال وخبرة الحياة ".

ويلجـاء هنرى توماس إلى الخيال ، وربما كان الخيال سبيلا أكثر مباشرة لبلوغ الحقيقة (وهى مفارقة) التى لا يصل إليها على الإطلاق . فمن رواية إلى أخرى ، نجد أصداء وظلالا للشخصية نفسها ، فـى لعبة مرايا جدلية . ولا يحدث التطابق أبدا ، بل تستمر اللعبة إلى الأبد. وينطبق الأمر نفسه على لـيريس ولجوئـه للعـبة المرايا : فهو مؤنث ومذكر، ضحية وجلاد ، ولكنه أبدا لا يتطابق مع أى من صوره المنعكسة .

إن كـتابة السيرة الذاتية أمر مستحيل ، لم يفعله أى من ليريس أو توماس. فأعمالهما ثمرة لعبة تـوازن وسط ضغوط عديدة . وتكمن اللعبة بالفعل فى محاولة تحريك هذه القوى المتنافرة بسهولة ويسر مع إبطال أى لعبة .

هـو شـد وجذب بين الأجناس : بين السيرة الذاتية والخيال بالنسبة لتوماس ، والسيرة الذاتية والصورة التى يرسمها ليريس لنفسه مقلدا بها حياته وذاته. هذا الشد والجذب يغذى العمل وينتج توترات أخرى وقوى متصارعة لا تقبل المصالحة. هذا ما حاوله ليريس ، فكتابته حل وسط بين الشعر والحقيقة ، بيـن التفرد والعالمية ، بين الذاتية والموضوعية ، بين الحب والفن والموت ، بين الفردية والجماعية. ويظل الأدب فى حالة شد وجذب بين اللعب الخالص والتوظيف، بين أن يكون لازما أو متعديا . ويحدث الشيء نفسه بين مختلف أطياف الفاعل "أنا " فى حاضره وماضيه .. فيكون نفسه دائما ، وأبدا لا يكونها ...

ويتـبع السرد بنية الذاكرة وحركتها الجدلية أو فوضى الشعرية المناظرة لها . وبينما يبنى هذا الســرد عـند تومـاس حسب قيمة ذكرى ما – وهى قيمة نسبية تبعا لقدمها– ينظم ليريس ذكرياته تبعا للموضوعات وارتباطها ببعض. وتأتى بنية السرد مطابقة للذاكرة ، تحاكى ثناياها التلقائية أو اللاإرادية. ومن ثم يصبح التذكر عملية إعادة بناء صناعية – مجرد لعبة – ويصبح فهم الذات تأويلا لها ، والبحث عـن المعـنى خلقا ، ولا يعود الاستبطان يلتفت إلى الماضى وإنما يبنى فى الحاضر، بناء عليه ، لتخلق الذات نفسها فى الحاضر.

ويســـتمر الخلق ويعود من جديد فى حركة دائمة ، لأنه أبدا لا يكتمل . وحيث أن تطابق الذات مع نفسها مؤجل دائما ، فستستمر رحلة البحث إلى ما لا نهاية .. واستحالة اكتمال الذات تديم حالة التوتر الوجودى ، وتكفل انطلاقة متجددة دائما نحو هدف أبدا لا يتم بلوغه... هى رحلة لا آخر لها ، فعند كل نهايـــة مؤقتة يتعين البدء من جديد ، لأن طرفى الدائرة أبدا لا يلتقيان .. وتتواصل الحركة الدائرية ، لا تكاد تنتهى حتى تعود.. من البداية.

الهوامش:

---

(١) طبقا لجورج جوسدورف، ظهر المصطلح للمرة الأولى فى الأوساط الألمانية فى نص البيان الذى كتبه فريدريش شليجل Friedrich Schlegel عام ١٧٩٨ . ويعزى أول ظهور للمصطلح بالإنجليزية إلى الشاعر والناقد الإنجليزى روبيرت ساوزى Robert Southy فى مقال منشور عام ١٨٠٩ فى Quaterly Review . ثم أقر المصطلح فى فرنسا عام ١٨٣٦ فى قاموس الأكاديمية الفرنسية " Dictionnaire de l'Académie Française " وفى ملحقه عام ١٨٤٢.

(٢) المرجع: Georges Gusdorf, Lignes de vie 2, Auto-Bio-Graphie, Paris, Odile Jacob, 1991 صـــ ١٠-١١

(٣) Jorge Semprun , L"Ecriture ou la vie, Paris, Gallimard, 1994 صـــ ٢٣.

(٤) Michel Leiris, L'Age d'homme, Paris, Gallimard, Folio, 1939 صـــ ٤.

(٥) Platon, Apologie de Socrate, 38a , In Oeuvres complètes, T1, Paris, Les Belles lettres, 1925, "Guillaume Budé" صـــ ١٦٧

(٦) - Montaigne, Essais, Livre III

(٧) وأصل الكلمة من اللاتينية " Sincius" أى بدون شمع ، وهو تعبير يستخدم للعسل الصافى بشكل خاص.

(8) Michel Leiris, Langage tangage ou ce que les mots me disent, Paris, Gallimard, 1985, p. 11

(9) Georges Gusdorf, Lignes de vie I, Les Ecritures du moi, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 129

(10) Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990, "L'ordre Philosophique" p. 191

الحداثة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب
دراسة فى مجلة "فصول" فى العقد التاسع من القرن العشرين

عادل الشجاع

عندما نتحدث عن النقد العربى فإننا نشير إلى ضرورة استيعاب مفهوم الخصوصية العربية وأبعادها المختلفة. والخصوصية العربية التى نعنيها مرتبطة بالتراث الثقافى وأشكال التعبير الخاصة فى الأدب والعمارة والموسيقى والفنون التشكيلية والبصرية والموروث الشعبى. وعندما أرادت "فصول" أن ترسم ملامح النقد العربى، قامت بدراسة مصادر التراث الثقافى المميز، وأدارت العلاقة الحوارية والجدلية بين الذات (بوصفها متشكلا ثقافيا) والآخر (بوصفه متشكلا معرفيا) من خلال دراسات التيارات الوافدة والمؤثرات الثقافية ومختلف صور الحوار مع الثقافات الأخرى.

لقد انطلقت "مجلة فصول" فى تأصيل الفكر النقدى من خلال تحليل الجذور الأساسية له. وتوقفت أمام التراث بوصفه ضرورة فرضتها طبيعة البحث، ولم تقتصر على التراث الأدبى والنقدى لتشابك الجذور وتراسل المعطيات، وإنما انطلقت من وحدة التراث الثقافى وما دار حوله من تفسير، إضافة إلى التراث النحوى واللغوى والبلاغى وما اتصل بذلك من ترجمة ووحدة المصطلح فى الأدب والشعر والنثر. وأمام هذا الكم الهائل من التراث فإن المجلة وقفت منه موقف الاصطفاء وانتزعت ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء. وفى إطار ذلك ميزت بين الأصالة والمعاصرة، لا فيما يتصل بالشعر واللغة فحسب، بل فيما ينعكس من خلال هذين الموقفين على مستويات الحياة راصدة بذلك التداخل بين المستوى الفكرى والإبداعى من أجل تأسيس نقد حديث. لقد أرست المجلة لونا من المعرفة معتمدة على الانخراط فى الوعى الذاتى ونبذ المألوف وتكثيف الإحساس مما جعلها منبرًا ينصهر فيه الفكر والشعور.

أقامت المجلة تصورها للتراث على محورين: أحدهما يحدد العناصر الإيجابية التى توقفت ولم يقدر لها النماء، والآخر يشير إلى السلبيات التى استمرت فيه وأعاقت تطوره، وهى من خلال هذا كله أرادت أن تضع يدها على التراث الكلى الذى يفسر إنجازات الماضى لكى نملك صناعة المستقبل.

وقد خلصت من ذلك كله إلى تفسير حضارى شامل للتاريخ، يأخذ فى اعتباره الأساس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة، من أجل فهم أنسب لتطور الأحداث وإدراك واقعنا الحضارى بشكل أنسب، على أساس من الإبداع والوعى بالذات.

لقد تجدد وجه النقد مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين على يد مجلة "فصول" التى فتحت باب التجريب للنقاد من مختلف أرجاء الوطن العربى. والذى بدوره غير الكثير من القيم الجمالية على مستوى الإبداع النظرى والتطبيقى.

وقد أطلت فى كثير من أعدادها على عالم الشعر، بوصفه عالمًا دائم الحضور وجعلته ضمن دائرة اهتمامها النقدى، لكونه بؤرة التجريب الفكرى والمنهجى لمختلف الدراسات والبحوث، ولم يكن نقد الشعر ـ فى أقصى طرفه المسنون ـ إلا نقدًا للحياة بكل ما أنجزته من فكر وفن. وغدا الطرح الجديد فى استكشافه ظواهر الإبداع، يكمن أساسًا فى قدرة النقد على توليد الطاقة الضرورية لدفع حركة الحياة الأدبية وتوجيه مسارها عبر القراءات النصية المتعددة.

لقد احتفى النقد - فى هذه المرحلة من تاريخه - برصد التفصيلات. ونحا نحو التناول الداخلى للنص من حيث الموسيقى واللغة والصورة والبناء. فقد تمكن النقد فى هذه الفترة من التعبير عن واقع حضارى شديد التعقيد.

انطلقت جهود المجلة فى العملية النقدية من ثلاثة محاور على النحو الآتى:

المحور الأول: اتجهت جهودها فى هذا المحور إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافى العربى، وتمحيص ما ساده من قيم، بعضها مقبول وبعضها الآخر مرفوض، لأنه معوق لمسيرة الحضارة.

المحور الثانى: اتجهت جهودها إلى التراث العربى، ومحاولة قراءته قراءة جديدة، لإبراز ما ينطوى عليه من قيم، وتقدير ماله قدرة على البقاء والفاعلية.

المحور الثالث: اتجهت جهود المجلة إلى التراث العالمى وإلى الفكر المعاصر لاستجلاء العناصر الصالحة منهما للنمو فى بيئتنا الثقافية، وكانت تطمح من وراء ذلك إلى خلق البيئة الثقافية القادرة على تلقى الإبداع الأدبى، وتمثل أبعاده، وبهذا خلقت ميلادًا جديدًا لروح هذه الأمة التى توقفت زمنًا طويلا عن العطاء والتجدد.

لقد كانت بحق البؤرة التى تتجمع فيها كل طاقات النقد العربى، وتتحاور فيها كل إنجازاته، كما أنها كانت عابرة للفنون، والمدارس الفكرية، وعابرة للخلافات والحواجز السياسية والجغرافية. فقد التقت فيها كل الفنون برغم اختلاف اتجاهات مبدعيها.

لقد أسست المجلة نوعا جديدا من النقد اختلف عما اعتدنا عليه، وأتاحت للنقاد العرب أن يتدارسوا قضاياهم ويرسموا ملامح مستقبلهم "إن التشبث بالثابت قرين الطمأنينة، ولكن لأى شىء يستطيع إنسان عصرنا أن يطمئن وكل شىء من حوله يتغير، وما كان موثوقا به ذات يوم لم يعد منوطا بهذه الثقة.. والمهم هو أن نفتح جميعًا عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد"[١].

هكذا كانت رؤية المجلة تقوم على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر بكيفية تجعل التنبؤ بشكل المستقبل ممكن التصور. وهذه الرؤية تنبع من حساسية جديدة، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع.

وفى هذا الإطار من التصور نوقشت العلاقات المنهجية بين الأدب وبقية الفنون الأخرى بالإضافة إلى تبادل التأثير والتأثر بين هذه الفنون، سواء التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى، أو بين الأدب والفنون التشكيلية، ومحاولة رسم الحدود الفاصلة بين الفنون بعضها البعض.

إن دراسة إمكانية قيام وشائج مشتركة حقيقية تربط بين الفنون المختلفة. يمكنها أن تعمل كقوة محركة ينشأ عنها لون من التناظر الحقيقى.

وأمام هذا وذاك ارتفعت الدعوة إلى التغيير فى الأوضاع الاجتماعية والثقافية. ومن ثم بدأت الصورة الحقيقية التى تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع، وتحل محلها صورة جديدة، تقوم على أساس التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات. وانعكس ذلك كله فى مختلف الأشكال الأدبية. فكانت ظاهرة التقارب الشديد بين شتى الفنون، لا فى الرؤى فحسب، بل فى أساليب البناء وطرائق التعبير كذلك. لقد تابعت المجلة مسار النقد فى دورات نموه وقفزات تغيره الكيفى وعطائه الإبداعى فى الأدب والفن.

ومثلما لفتتنا إلى أزمة النقد فإنها ربطتها وفق منظومة متكاملة من الأزمات فى علوم الاقتصاد والسياسة والتاريخ وعلوم النفس، لما يسود هذه العلوم جميعًا من ظاهرة واحدة، تتمثل فى البعد عن فهم السببية وتشخيصها أو علاجها. وقد وضعت الحل لهذه الأزمات عن طريق الأخذ بالمعرفة المتكاملة التى تتحقق فيها إمكانية "التناغم" الطبيعى مع المعطيات الأساسية.

ومن هذا التناول الكلى للظواهر الأدبية والفنية وامتداداتها المعرفية وقفت المجلة أمام إشكالية المصطلح لتعكس بذلك الخطوط البيانية لتطور الفكر الجمالى، ورسم قفزاته الواعية بظواهر الإبداع وعلاقتها الجدلية بحركة التاريخ والإنسان. لقد ارتبطت المجلة بالثراء الكيفى والتنوع الكمى فى أدبنا العربى المعاصر، وسعت إلى الأخذ بيد القارىء لتضعه فى قلب هذا الثراء النوعى، وتمكنه من الحوار مع التنوع الكمى. ولذلك تعددت محاورها، وابتعدت تارة واقتربت أخرى، ائتلفت واختلفت، ولكن كان الهدف الأساسى هو الاقتران بطبيعة النقد. وبقدر ما تجاوبت بعض أعدادها فى حرصها على التأصيل مع المنظور التاريخى، تجاوب التباين والتنوع - فى مستوى المنهج - مع التباين والتنوع فى مستوى الإبداع. وبقدر ما حرصت على أن تجاور بين حديث النقاد وأصوات المبدعين، حرصت على أن تجاور بين الماضى والحاضر، وكشفت عن التواصل والانقطاع فى حركة الأجيال، والتقارب والتباعد فى حركة الاتجاهات. وبقدر ما تعدد التناول المنهجى تعددت التفاسير وتصارعت، لكنه التعدد الذى يكشف عن أكثر من جانب لعالم النقاد والتصارع الذى يكشف عن أكثر من مغزى للنصوص الأدبية.

نجحت المجلة فى متابعة حركة الفكر النقدى بعامة فى ترددها بين المنهج الذاتى الاستدلالى والمنهج الموضوعى الاستقرائى، وتابعت ما طرأ على وظيفة النقد فى العصر الحديث من تحول بتأثير استفاضة المناهج العلمية والمذاهب الإيديولوجية. كما أنها تعرضت لمحاولة تأسيس علم الأدب ومدى إمكانية تحققه، ووقفت أمام ما يثار فى وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية. ومن خلال متابعة حركة الفكر النقدى استطاعت أن تصل إلى أعمق مكونات القارىء العربى، وهو التركيز على قيمة الإصلاح، بوصفها القيمة التى تفسر الشعور الدائم بالاختلال، على مستوى العلاقة بين الأنا المبدعة والأنا المتقبلة.

وقد تشكلت العلاقة بين الأنا المبدعة والأنا المتقبلة من خلال عناصر ثلاثة على النحو الآتى:-

١- علاقة جزئية تشكلت بواسطة العمل الإبداعى المستقل نسبيًا.

٢- تبلورت هذه العلاقة من خلال الأبنية الإيديولوجية التى جسدت وضعًا معينًا من العلاقات بين المبدع والمتلقى.

٣- من خلال العلاقة بين إنتاج المبدع والواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه.

وهذه العناصر الثلاثة لا تنفصل عن أسس أخرى ارتبطت بالحداثة الأدبية والفنية من ناحية، وبتغيير النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى. استطاعت مجلة "فصول" أن تجعل للنقد قدرًا غير يسير من الاحترام بوصفه نشاطًا معرفيا يتقاطع مع العلوم الإنسانية الأخرى.

لقد شهد النقد مع هذه المجلة تحولات علمية وفكرية، لم تشهده أى حقبة زمنية سابقة، وقد كان طبيعيًا أن ينزل النقاد الأكاديميون من أبراجهم العاجية لينفتحوا على الواقع وينخرطوا فى همومه. وقد بشرت بآمال كبار، من حيث إنها أسست وعيا جديدا لمفهوم النقد وموقعه من الحياة، باعتباره الفكر اللازم لحركة الحياة. ولما كان الأمر كذلك فقد أفردت المجلة لقضايا الإبداع عددين متكاملين بوصفه سابقًا على النقد فى الوجود. أرادت بذلك أن ترصد التحول لدحض فكرة علاقة النقد بالإبداع على أنها علاقة الخادم بالسيد من أجل تقويضها وإقامة تصور بديل يساوى بين الإبداع الفنى، ونقد النقد.

لم تنطلق من فراغ وإنما جاء اهتمامها من الاهتمام الواسع فى الثقافات الإنسانية المختلفة بمشكلة الإبداع، بالإضافة إلى الدراسات العلمية، والنفسية، والاجتماعية، التى اتجهت إلى فحص هذه المشكلة. واستطاعت أن تحيط بالمشكلة وتحدد أبعادها وتسبر أغوارها. فإشكالية الإبداع تبدو كما لو كانت قد اكتسبت منذ اللحظة الأولى خاصية جوهرية وهى الإبداع نفسه القائم على التجدد والاستمرار، جعلت ذلك نصب عينيها لمتابعة الأعمال الإبداعية ودراستها، على نحو يعكس تطور هذا الفكر الذى أفرزه العصر الحديث.

وعلى هذا الأساس كانت دراسة "المجلة" للإبداع موصولة ببحثها عن الحقيقة الفنية، لا على المستوى التجريدى، بل فى السياق التاريخى للأدب والفن بعامة، وفى سياق تطور أشكال التفكير النقدى، والأنساق المتتابعة. وكشفت لنا أن الإبداع لا يتحقق إلا عندما تصطدم فاعليته بفاعلية الواقع، ومن هنا جعلت القارىء يستشرف واقعا آخر، ومستقبلا مختلفا.

ولأن قضية الإبداع أوسع نطاقًا من أن يحيط الفكر الأدبى والنقدى وحده بأبعادها المختلفة جميعا، وأن يسبر أغوارها البعيدة، كان من الطبيعى أن تفسح المجال لجملة من النظم المعرفية، التى تقع قضية الإبداع فى دائرة اهتمامها، إيمانا منها بأن الظاهرة الواحدة من التعقيد كما هو الحال فى ظاهرة الإبداع. إن اللحظة التاريخية والحضارية التى يحياها النقد العربى اليوم هى من نتاج مجلة "فصول" التى كانت المصباح الكفيل بتبديد ظلماته، وتخطى عثراته وسقطاته، بعد أن عانى القلق المنهجى عمرًا يقارب عمر النهضة العربية الحديثة.

وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين: القسم الأول منها يقدم نقدًا عامًا للنقد الحديث وإشكالية المنهج. أما **القسم الثانى** فيتعامل مع المشكلة نفسها على نطاق أخص، وهو تحليل العملية النقدية فى ضوء القراءة.

القسم الأول : "المثاقفة والتواصل الحضارى"

المثاقفة هى عبارة عن تحول معرفى سمته الانتقال من التقليد إلى الاختلاف والتحول، وهذا ما يجعل المثاقفة حالة توليد وتجاوز، وهى لا تنبثق إلا من حساسية الذات الفاعلة المتفاعلة مع ثقافتها وأوضاعها الاجتماعية والتاريخية، ومع مجىء مجلة "فصول" تكونت لغة جديدة، وبدأ نص نقدى جديد يخلق أصوله الذاتية. ويتخفف من كل ما يمنع عنه تمارين البحث ولعبة الخيال. يؤكد ذلك رغبة واعية فى الوصول إلى أسس موضوعية يحتكم إليها الناقد فى تعامله مع كل ما يقرأه. ومن هذا المنطلق حاول الدكتور كمال أبو ديب تقليص الفجوة بين واقع الفكر النقدى العربى الحديث والفكر النقدى الغربى، فقد حرص على تأسيس خطاب نقدى عربى له خصائصه الدلالية والتعبيرية. فلم تكن الحداثة التى تبنتها "فصول" محاكاة لواقع معين، وإنما إعادة وضع المفاهيم فى إطارها، مع أخذ الاختلاف فى الحسبان؛ فالحداثة "ليست إنجازًا محددًا يمكن تقليده أو استيراده أو حتى تصديره. إنها نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استسلام لمثال"[٢] هذا يعنى أنها جملة مبادىء ومفاهيم وآليات تنتظم وتترسخ فى ذهن المجتمع، لتشكل نمط الحياة والتفكير فيها.

تبلورت المناهج الحديثة فى بداية الثمانينيات على يد مجلة "فصول" ولاقت ذيوعًا كبيرًا لدى النقاد العرب، واستطاعت هذه المجلة أن تخلق طليعة متمردة على القديم المتكلس ولم تكن "طليعة تستهويها النظريات الغربية البراقة، وتقع بسهولة فى مركزية الآخر، وإنما كانت فى أغلب أفرادها طليعة نقدية بكل معنى الكلمة، أعنى طليعة تعى حضورها التاريخى"[٣]. إن المتتبع لمجلة "فصول" يتبين له أنها لم تقبل على المناهج الحديثة لمجرد التعريف بها، أو لإشباع فضول الاطلاع واطلاع القارىء عليها وإنما تجاوزت ذلك إلى محاولة إرساء مشروع تحديثى يضمن للنقد العربى التجدد.

وإذا انتقلنا إلى النقاد الحداثيين، ومن أبرزهم (عز الدين إسماعيل ـ كمال أبو ديب ـ جابر عصفور) نجد أنهم قد تميزوا بقدر كبير من المرونة فى تفسير النظرية الأدبية. صحيح أن عز الدين إسماعيل لم يهتم بالبنيوية بشكل مباشر، ولكنه كان صاحب الفضل فى ظهور تيار نقدى موضوعى، نشأ على أساس من أفكاره المتطورة. ولم يتوقف عند نظرية معينة على اعتبار أن النظريات تأخذ من بعضها البعض. يقول فى ذلك "وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع ما تزال تشغل حيزًا من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدى فإن الحل الذى يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولاً إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية، فلا نهاية للبحث"[٤].

القسم الثانى:

لا يخلو أى نقد من ثنائية الموضوع والذات. فالناقد يحركه داخل النص الاستمتاع، وهذا الاستمتاع يفرض نفسه داخل النص بطريقة أو بأخرى. كما أن الناقد يكون مرتبطا بمجموعة من القواعد العلمية التى يستخدمها لتحليل النص وتشريحه، ومن هنا تلتقى الموضوعية والذاتية.

وعلى هذا الأساس فإن اللغة تمثل علاقة مكثفة بين الذات والموضوع، بين الناقد والنص. فهى أولا تمثل العالم المعاش للناقد وشبكة تجاربه الشخصية، وهى ثانيا تمثل عالم النص الذى يحتوى على اللغة بما فيها من أحداث ومواقف "وعلى ذلك فالعمل الأدبى عالم روائى مجسم فى اللغة ومن خلالها"(٥). وإذا كان القارىء يقوم بعملية استقطاب للدوال داخل النص، فإن النص يقدم مفاتيحه لهذا القارىء "وبهذا لا يستهلك النص نفسه، كما أنه يقدم للقارىء مفاتيح الإثارة ويأسره فى حركته، بحيث لا يغيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة الذى لم يوجد قط من قبل"(٦).

هكذا قدمت "فصول" النص الأدبى على أنه مرآة يمكن للحياة أن ترى فيه وجهها الحقيقى.

بالطبع استطاعت مجلة "فصول" أن تتناول العلاقة الجدلية بين النص والقارىء من خلال الخلفية الاجتماعية والثقافية والتاريخية؛ لأن العمل الإبداعى لا ينشأ من فراغ. وهذا يعنى أن الأدب ليس لغة فحسب؛ لأن الأديب لا يكتب لنفسه وإنما يكتب لمجتمع يريد أن يتجاوز حالته الراهنة عن طريق التطورات الفكرية.

إن القراءة هى عمل وجدانى يرتبط بالذات القارئة. وينبع من تجاربها الحياتية التى تتعدد وتتنوع بتعدد القراءة نفسها، التى تعتمد على المخزون الثقافى السابق، ومن هنا فإن القراءة لا تخلو من تأويل يعكس ذاتية القارىء، وهذا يؤكد الاختلاف والتنوع فى مناهج النقد الأدبى الذى يؤدى إلى تطور هذه المناهج استجابة للمنطلقات الذاتية "وبرغم هذا كله فالنص يقدح زناد التأويل. وحينما يبدأ التأويل يكون ديناميته الخاصة به تبعًا لعواطف المتلقى ومعرفته ومشاغله وأهدافه وكفايته. وللتمثيل الذاتى ولمراعاة المتلقين ولقيود ظروف التلقى"(٧).

لقد حاولت "فصول" أن تخلق توازنا نسقيا بين المبدع والمتلقى بما يؤدى إلى تغيير الذهنية وانتقالها من نسخ الأفكار إلى إعادة تركيبها. وألغت فكرة أن النقد يبدأ من النص ليعود إلى النص. يقول ريفاتير فيما يورده محمد الهادى الطرابلسى "حسب القارىء أن يقاوم النص بكل قوة يكون عليها مزاجه الخاص ومعتقداته وعاداته. إنه يقاومه بعملية عقلنته، حيث يرجع ما يجده فى النص غريبا إلى ما هو معروف ومألوف"(٨).

آليات الخطاب النقدى:

اتخذت مجلة "فصول" مجموعة من الآليات تمثلت بمجموعة من المناهج النقدية، كالمنهج الأسطورى، والمنهج الظاهراتى، والقراءة والتأويل، والمنهج النفسى، والمنهج السيميولوجى، والمنهج البنيوى، والمنهج الأسلوبى، بالإضافة إلى علم النص. ولم تقدم المجلة هذه المناهج لمجرد التطبيق فقط، بل أعادت إنتاجها بما يجعلها قابلة للتطور، وبما يربطها بالواقع الفكرى، والوضعية الثقافية والاجتماعية التى تشكل حقل ممارستها.

وقد ركزت المجلة فى كل ذلك على خلق واقع جديد، وذلك من خلال الخلق اللغوى، حيث قامت بمحاولة واعية لتدمير الأبنية القديمة للوعى، وتأسيس أبنية جديدة بديلاً عنها. ودفعت بالقارىء المتخصص إلى المشاركة فى اتخاذ موقف من المناهج التى قدمت إليه من خلال القبول أو الرفض أو التعديل. كما أنها أسهمت فى عقد الندوات المتعددة حرصًا منها على تعدد الأصوات وتعبيرًا عن طبيعة الإشكالية الخاصة بالإبداع العربى بشكل عام، وحرصا منها على استثارة الطابع الجدلى الخصب المتمثل فى وجهات النظر المتباينة.

وقد أفرز ذلك ثلاثة اتجاهات:

الاتجـاه الأول: كـان منحازًا انحيازًا غير منهجى للمناهج الغربية. هذا الانحياز جعله يضع فـى جـبة واحـدة الإنجـازات الـتى تحققت فى التحليل البنيوى للأسطورة عند "ليفى شتراوس" والتحـليل التشـكيلى لـلحكاية عند "بروب" ومناهج تحليل الأدب. بالإضافة إلى المنهج النابع من معطـيات الفكر الماركسى وكذا عملية التأليف الشفهى، ويحاول إخضاعها لدراسة الشعر الجاهلى. هذا كله أحدث خلطا منهجيا، ربما كان السبب فى خلق ثغرات لدى هذا التيار.

الاتجـاه الثانى: اتخذ موقفا معارضا، لكنه كان موقفا قائمًا على التمحيص، حيث قام هذا الاتجاه بنقد هذه المناهج من الداخل والخارج. وركز على التناقض والجدل بين العناصر.

الاتجـاه الثالـث : كان ذكيا إلى حد أنه لم يصدم ذائقة المتلقى العربى بمسميات وإنما مارس ذلـك عملـيا، وذهـب إلى أن العملـية الـنقدية ليسـت تطبـيقًا آلـيا لمنهج مرسوم، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفًا.

بهـذه الآلـيات المنهجـية امتلكـت "فصـول" إمكانـية إنـتاج نوع من أنواع الخطاب النقدى، مخترقـة بذلـك حدود الشعور ودغدغة ما هو ثاو فى اللاشعور، مكنها ذلك من إعادة طرح الأسئلة الـتى كـان يـثيرها الـنقد العـربى، ومحاكمـة الأشياء من خلال الندوات التى كرست لمناقشة أزمة الإبـداع ومشـكلة المنهج واتجاهاته. وانتهت إلى أن الخروج من هذه الأزمة لا يمكن أن يتم إلا من خـلال ربـط الفكـر بـالواقع، واسـتطاعت أن تـدرك طبـيعة الواقـع ومقوماتـه، مـن أجل تحديث المجـتمع، وتعقـيل الفكـر، فقدمـت اجـتهادات فى الفكر من أجل ردم الفجوة ورأب الصدع بين القديم والحديث من خلال خلق أفكار جديدة تحاول تأسيس نظرية عربية.

وقـد وقفت "فصول" أمام المناهج على حد سواء دون المفاضلة بين منهج وآخر، وفتحت بذلك بابًـا لـلحوار الخـلاق مـع الأعمال الإبداعية ومتابعتها والعمل على تقويمها. كما أنها عملت على إعـادة تقويـم المسـلمات الأدبـية السـائدة الـتى كانت قد ترسخت فى أذهان كثير من العاملين فى الحقـل الأدبى، وأرست مفهوم القيمة الأدبية. من خلال خلق معايير أدبية ساعدت القارىء على الـتذوق والحكـم وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة. ومن ثم أسهمت فى تطور الحركة النقدية، عن طـريق إقامة حوار مع الثقافات الأخرى. وهو حوار لم يقتصر على التراث الثقافى، ولكنه امتد إلى الثقافات الإنسانية والاتجاهات النقدية المختلفة.

وهى فى ذلك كله انطلقت من ركيزتين أساسيتين هما:

١ـ عدم الإغراق فى النظر إلى التراث بحيث يصبح هو المنطلق الأول والأخير.

٢ـ عدم الاسترخاء أمام الثقافة الغربية.

وبذلك استطاعت "المجلة" أن تحدد موقفها من التراث تحديدًا دقيقًا، ومن الثقافات الوافدة كذلـك. وهـى بذلـك تكـون قـد صهرت المثقف العربى داخل تراثه، وأبرزت كينونته ضمن الثقافة العالـمية المعاصـرة. كمـا أنها أزالت الانقطاع المعرفى بين المشرق العربى ومغربه، واستطاعت بذلك أن تكـون مصـدرًا يـثق بـه الكـثيرون فـى العالم العربى خاصة. وحررت النقد من جهالات عصور الظـلام، ورسـخت الوعـى بالـنقد العـلمى ومـدى أهميته. وسعت إلى تأكيد علمية التفكير فى كل الظواهر. مؤمنة أن علمية التفكير هى المنهج الذى يزيد من وعى الإنسان بالوجود من حوله فيكفل لـه مـزيدًا مـن التحرر وهى كما قال عز الدين إسماعيل "قد فتحت الباب لإعادة النظر فى كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه"(٩).

وهكـــذا تبنـــت "فصول" الواقع الثقافى والأدبى وحملت همومه الحقيقية وكرست الإحساس بالتغيير لتصـــبح بذلـــك بؤرة المشروع النقدى العربى من المشرق إلى أقصى المغرب، ولم شمل النقاد فى نسق واحد يهدف إلى إخراج النقد الأدبى من أزمته.

إن هـــذا الطـــريق الذى سلكته المجلة كان بمثابة تخليص القارىء العربى من مأزق الفكر ومأزق اللغـــة، والابتعاد به عن الثقافة السلفية الصماء التى انغلقت على فكر أحادى دون مناقشته أو محاورته، سواء كان قديما أو حديثا، ودعت إلى تملك المعرفة الإنسانية وإعادة صياغتها.

لقـــد حملت على عاتقها الانتصار للحرية والتجديد من خلال مواجهة البلاغة الخاوية التى اختزلت الأدب إلـــى تعاليم مدرسية جامدة، وأتاحت للقارىء أن ينفتح على أزمنة المعرفة الإنسانية المختلفة. كما أنها أعادت قراءة المناهج الغربية، وقامت بتفكيكها وإعادة إدماجها فى نسقنا نحن من أجل إدراك موقعنا على خارطة التاريخ الخاص والعام.

وهكـــذا قدمت مجلة "فصول" مشروعًا نظريًا وتطبيقيًا أغنيا الساحة النقدية والفكرية، وحققت نوعًا مـــن الـــتراكم المعـــرفى الذى كان همزة وصل بين النص والقارىء، بالإضافة إلى قدرتها على توجيه الحركة الأدبية نحو الطريق الأفضل لتحقيق الاحتياجات الجمالية الفعلية للقارىء العربى.

الهوامش :

(١) عز الدين إسماعيل ــ مجلة فصول ــ المجلد (٨) عدد (١ ، ٢) ص٤ ١٩٨٩.
(٢) خالدة سعيد ــ الملامح الفكرية ــ مجلة فصول ــ المجلد (٤) العدد (٣) ١٩٨٤ ص٢٥.
(٣) جابر عصفور ــ مناهج ما بعد البنيوية ــ مجلة العربى ــ العدد (٢ ، ٥) سبتمبر ٢٠٠٠ ص٨٧.
(٤) عز الدين إسماعيل ــ مناهج النقد الأدبى ــ مجلة فصول ــ المجلد (١) العدد (٢) ١٩٨١ ص ٢٤

(٥) روبـــرت ماجلـــيولا ــ التـــناول الظاهرى للأدب ــ ترجمة: عبد الفتاح الديدى ــ مجلة فصول ــ المجلد (١) ع (٣) ١٩٨١ ص١٨٤.
(٦) نبيلة إبراهيم ــ القارىء فى النص ــ مجلة فصول ــ المجلد (٥) العدد (١) ١٩٨٤ ص١٠٣.
(٧) محمد مفتاح ــ دور المعرفة الخلفية ــ مجلة فصول ــ المجلد (١٠) عدد (٣ ، ٤) ١٩٩٢ ص٨٧
.
(٨) محمـــد الهادى الطرابلسى ــ النص الأدبى وقضاياه ــ مجلة فصول ــ المجلد (٥) عدد(١) ١٩٨٤ ص١٢٢.
(٩) مجلة فصول ــ المجلد (١) العدد (١) ١٩٨٠ ص٤.

شخصية العدد



سهير القلماوى

سيرة ورسالة

عبد المنعم تليمة

سهير القلماوى ... وأنا

أحمد شمس الدين الحجاجى

ثبت بأعمال سهير القلماوى

سيرة ورسالة

عبد المنعم تليمة

ليست النهضة المصرية - منذ فجر القرن التاسع عشر الميلادى إلى الآن - صحوة بعد غفوة، ولا كانت وقوفا بعد قعود، إنما كانت على الحقيقة مواصلة لتاريخ طويل ترجع أولياته المعروفة المدونة إلى آلاف السنين، وكانت تكملة بناء شامخ بقيت خوالده شواهد على كل ذلك التاريخ. لم تغب مصر عن التاريخ الإنسانى يوما، حتى فى أحلك العصور التى مرت بها وأشد المحن ظلما وظلاما وقساوة التى عاناها شعبها. فإذا كانت نهضة مصر الحديثة مواصلة لدور قامت به فى التاريخ الإنسانى المعروف، واستمرار إبداعية صاغت للبشرية أول (فكرية) وأقامت من زمان عتيق أول دولة مركزية. نقول إذا كان كذلك، وهو كذلك علميا، فإن أدق المصطلحات لمفردة النهضة المصرية هو المصطلح الاستراتيجى (تحديث مصر)، كذلك لأن هذا المصطلح يعطى نائله فى دلالة محددة: مجتمع قديم يتجدد فى ظروف تاريخية جديدة متجددة. ولقد قبل رواد النهضة المصرية وطلائعها هذا المصطلح الاستراتيجى، واصطنعوه، وتبدى ناصعا فى أفكارهم وأعمالهم، بيد أنهم - فى تأويله - راحوا إلى فريقين كبيرين: فريق يرى أن التحديث هو إحياء لحظات الازدهار والتقدم فى التاريخ المصرى القديم والوسيط وبعثها وجعل القديم الموروث قاعدة مكينة فى بناء مصر الحديث، وفريق رأى ضرورة إعمال العقل فى ذلك الموروث ودرسه بمنهج عصرى نقدى تقويمى، بحيث يتواصل منه الصالح للبناء الجديد، ويوضع ما لا يصلح للاستمرار بين أيدى الدارسين والمؤرخين والعلماء قيمة تاريخية شاهدة على عصورها وأزمانها القديمة والوسيطة. والتاريخ المصرى الحديث - باستقاماته وانكساراته - هو ثمرة معارك كبرى جهيرة بين الفريقين، فريق محافظ يرى مستقبل مصر وراءها، وفريق مجدد يرى مصر فى قلب العالم وارثة لكل خوالده، شريكا فى كل مستحدثاته. ولم يكن يعكر جدلية المحافظة والتجديد المسئولين إلا الغلو غير المسئول لدى كل من الفريقين.

بيد أن المشهود تاريخيا أن النزوع التجديدى - كان ولا يزال بمعاناة فذة، غلابا. ولقد وعى المجددون أن المصطلح الاستراتيجى (تحديث) إنما يعنى - تلبية لحاجات النهوض المصرى فى ظروف تاريخية محددة - تصفية التخلف الذى يتسع - فى تلك الظروف ولا يزال يتسع حتى يومنا - لجملة من الاستجابات الفكرية والعلمية المحددة: استجابة نظرية مدارها إعمال العقل وقبول الاجتهاد وحرية التفسير والتأويل والنقد المتبادل والاعتراف المتبادل والتعددية: فكرية وسياسية..إلخ، واستجابة عملية مدارها إقامة مؤسسات المجتمع الحديث حكومية وأهلية، سياسية ودستورية وعلمية وتعليمية وإعلامية ودفع مؤسسات المجتمع المدنى إلى العمل المؤثر الفعال فى نشاط المصريين وعلاقاتهم. ولقد اجتمعت - لدى فريق المجددين - كل تلك الاستجابات فى كلمتين ، ظاهرهما أخلاقى وجوهرهما تاريخى استراتيجى كلمة (مهمة). وكلمة (واجب). وذلك أن كل رائد من طلائع التجديد كان يضع خطته للنهوض بالأمرين جميعا، متجادلين متداخلين، فهما أمر واحد. كان الرائد من هؤلاء يرى مهمته فى (تأصيل) حقله المعرفى أو الإبداعى أو العلمى ويعمل واثقا أن يكون فى هذه المهمة كنظيره فى أكثر المجتمعات تقدما، وكان يرى واجبه فى المشاركة فى (تأسيس) مؤسسات المجتمع الحديث ويعمل واثقا أن المجتمع المصرى الحديث مؤهل ليكون فى قلب العصر على المستوى ذاته الذى تعرفه المجتمعات الحديثة العصرية. من هنا يرى الراصد أن الرائد المصرى فى القرنين الماضيين كان يبدع فى كافة حقول الإبداع. فهو يؤصل الفنون والآداب الحديثة، ويحرر البحوث فى الإصلاح العام والمقالات الثقافية. والنقد الاجتماعى والجمالى، ويجدد الشعر الموروث. ويقدم المناهج الجديدة والمذاهب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفات الكبرى قديمها وحديثها. وكما كان الرائد يبدع ويجدد، كان رجل فكر وعمل فى ذات الوقت. فرأى

(الواجب) فى المشاركة فى إقامة المؤسسات الرسمية والشعبية، فأنس هؤلاء المجددون المؤسسات السياسية والقانونية والإدارية والأحزاب السياسية والصحافة ودور النشر والجامعات ومدارس التعليم الحديث ومعاهده، ودوائر المال والأعمال والاقتصاد.....إلخ.

أين سهير القلماوى من كل ذلك؟

عاشت حياتها - وسط المعارك الفكرية والمنازلات الاجتماعية والسياسية - بيسر مكنها من توجيه ما خلقت به من طموح، ومن حماية ما جبلت عليه من استقلال، ومن تحقيق ما نذرت له من مهمة ورسالة. أتمت تعليمها العام - بالانجليزية - وكان رجاؤها أن تدرس الطب، الجراحة خاصة وكان والدها، الجراح محمد بك القلماوى من أوائل الأطباء المصريين وكبارهم. بيد أن المقادير وضعتها فى طريق طه حسين، إمام النهضة وصدارة المجددين غير مدافع، فأقنعها وأسرتها بدراسة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب. وتقدمت فى دراستها فقربها طه حسين وسدد خطاها ووجهها إلى مسالك الدرس المنهجي وإلى طرائق النظر والتوثيق والتحقيق والتقويم، ويسر لها الصلة بالتراث العربى، وأخذ بيدها إلى الموروثات الإنسانية ومستحدثات الحضارة الغربية فى الفلسفات والمذاهب والإبداعات الفكرية والأدبية والفنية. وكانت خطتها - بعد التخرج - العمل العام فقررت إصدار دورية - صحيفة أو مجلة - تبث فيها فكرها الشاب ونهجها الحر التجديدى، وتستكتب فيها أعلام التجديد من المفكرين والعلماء والمبدعين. غير أن طه حسين رأى أن تواصل دراساتها العليا وعينها معيدة بالقسم وطلب إليها - فى اختيار التخصص - أن تطرق الأبواب الضيقة وأن تمضى فى الطرق الوعرة، وتجاوبت الفتاة الطموح مع أستاذها رأس التجديد، فاختارت لرسالتها الأولى - الماجستير - موضوع (أدب الخوارج)، وهو موضوع شائك تاريخيا وعلميا يفر من التصدى له فحول الدارسين. وذهبت إلى بعيد فى دراسة الدكتوراة فاختارت (ألف ليلة وليلة)، ومعلوم ما يحيط بهذا العمل من مشكلات فى التوثيق والموازنات والمقارنات والتقويمات، زيادة على ما هو معلوم من حساسية (أخلاقية) تبدو للعامة والمحافظين محرجة فما بالنا بسيدة شابة؟! بإنجاز (ألف ليلة وليلة) صارت سهير القلماوى (رائدة) البحث الأكاديمى فى حقل الدراسات الشعبية. بعد الانتهاء من تلك الدراسات وتعيينها عضو هيئة تدريس، تبدى ميلها القوى إلى النقد الأدبى، نظريا وتطبيقيا، وإلى ممارسة الكتابة الإبداعية خاصة الشعر والقصة القصيرة والسيرة. فى ذات الوقت ظلت فى قلب العمل العام، أخص فى هذا الموضوع التفكير والتعبير وسيأتى فى موضوع تال دورها المؤسسى، فكان لها حديث أسبوعى فى الراديو المصرى، وملأت صفحات الصحف السيارة والمجلات بكتاباتها المحررة النازعة إلى إعمال العقل والتوجيه وطلب العلم والوفاء بحاجات المجتمع العصرى من نظام وعمل وقانون وجدية والتزام ويفسر هذا التوجه التجديدى عملها الأكاديمى: فى **فن الأدب** قدمت نظرية الأدب من أول محاورة (إيون) لأفلاطون - وقد نقلتها هى ومحمد صقر خفاجة إلى العربية - إلى آخر الأعمال والدراسات والبحوث التى عاصرتها فى فلسفة الفن بعامة، وفلسفة الفن الأدبى بخاصة. وكنا ولا نزال نتخذ من هذا الكتاب - على صغر حجمه ويسر صياغته - واحدا من الأعمال المبكرة فى حقله. وفى **محاضرات فى النقد الأدبى** عرضت آخر النتائج التى توصل إليها أئمة النقد والفلسفة وما اعتمدته الدوائر العلمية المتخصصة. فى هذا الكتاب نهجت نهجا جديدا - فريدا فى زمانه: الخمسينات - فجعلت لكل طرف من أطراف الظاهرة الأدبية فصلا قائما برأسه، الكاتب والقارئ، والنص. وكانت هذه الخطة بابا اتسع بعد ذلك فى أيامنا ليصير إلى علم الكتابة ونظريات القراءة. ولها إلى جانب ذلك كله بحوث موجزة فى نظرية الفن وعلم الجمال (مثلا، الشعر والفنون الجميلة: ١٩٦١م)، وعشرات المقالات التطبيقية تقرأ فيها أعمالا قديمة وحديثة: قرأت لك، ومئات المقالات فى التربية والمجتمع والتعليم والعلم. كان مشروع (المهمة) ساطعا لديها منذ البداية: تعقيل الفكر وتحديث الدرس. كانت على يقين أن وراءها مدخرات (عقلانية) منذ آلاف السنين بيد أن هذه المدخرات جمدت - لظروف جمة معروفة - فى القرون المتأخرة. فكانت ألف باء المهمة مواصلة ذلك النهج العقلانى العتيق فى مناخ يلبى حاجات عالم جديد. وكانت على يقين أن وراءها إبداعات فى

العلم والتقنية والفنون، جمدت فى عصر الخمول الإبداعى، فكانت أصول المهمة مواصلة الإبداعية بتحديث الدرس الفنى والجمالى لتسطع لدى الأجيال الجديدة من العلماء والدارسين منجزات البشرية لتضاف إليها منجزات محلية تقوم بها وعليها وهذا ينقلنا من المهمة إلى الواجب.

المجتمع الحديث ينهض على المؤسسات وواجب الرائد أن يكون فى صف بناة هذه المؤسسات والقلماوى فى الصف الأول من طلائع هؤلاء البناة. تبدى واجب بناء المؤسسات لديها فى كل مناحى الحياة، المتخصصة الأكاديمية والعامة الاجتماعية والسياسية.

سعى رواد البناء المؤسسى الحديث على أن يجعلوا (كرسيا) للآداب العربية فى العصور الحديثة وأفلحوا فى مسعاهم وسموا الكرسى باسم علم من أعلام الإبداع الجديد فكان (كرسى الأدب العربى الحديث: أحمد شوقى). كان هذا فى أوائل الثلاثينات ودرج الأساتذة الذين نهضوا بهذا الكرسى على أن يقفوا بدرس الأدب الحديث عند أحمد شوقى وعلى أن يتحرجوا من درس من عاصرهم من شعراء وروائيين ومسرحيين وكتاب القصة القصيرة والسيرة..إلخ وتولت سهير القلماوى الكرسى فى منتصف الخمسينيات. فاتسع عملها ودرسها ليبدأ من فجر النهضة ولينتهى إلى ما يتم حولها وتحت عينيها من إبداع معاصر. وضعت فى منهج السنة النهائية بقسم اللغة العربية مجموعة دنيا الله لنجيب محفوظ وكان فى الأربعين. ودعت الشعراء والكتاب الجدد ليحاضروا الطلاب فى آفاق التجديد الأدبى وفى تجاربهم الذاتية. فدعت صلاح عبد الصبور وكان فى الثلاثين ليحاضر فى تجربته الشعرية ودعت غيره، ليقع الطالب على (التواصل) أساسا للتاريخ الإبداعى والتجدد الفنى. وكان درس اللغة وآدابها فى القسم فى فرعين كبيرين: قديم وحديث. فسعت سعيها المنظم ـ بعسر شديد ـ لتميز التخصصات والحقول بصورة علمية دقيقة تعرفها الجامعات فى المجتمعات المتقدمة: أسست، وزملاء لها، كراسى للنقد الأدبى والأدب المقارن والأدب الشعبى وعلم اللغة وتمت للجامعة المصرية أركانها المؤسسية العصرية. ونرى اليوم أن الجامعات الجديدة، فى مصر وسائر البلاد العربية، تسير فى الدرب نفسه وتعمل بالنهج نفسه. الحقيقة التاريخية هنا أن سهير القلماوى كانت من آباء بناة (المؤسسات الجامعية) وطلائعهم التى نراها اليوم ونعمل بها فى أركان العالم العربى الأربعة.

وامتد الواجب ـ إقامة مؤسسات المجتمع الحديث ـ إلى مداه؛ فتجاوز الأكاديمية والإبداعية والعلمية إلى مناحى الحياة العامة الأساسية:

- تأسيس اتحاد الجامعيات المصريات ورئاسته.
- رئاسة الاتحاد النسائى المصرى خليفة لمؤسسته هدى شعراوى.
- رئاسة الاتحاد النسائى العربى.

بل إن هذا الواجب المؤسسى قد امتد إلى بعيد : إلى المؤسسة التشريعية ـ البرلمان ـ فكانت عضوا نشطا فى مجلس الشعب. وشهدت لجنة الثقافة والإعلام به، نهجا جديدا ونظرا فريدا، وشهدت جلساته العامة معالجات مضيئة للمشكلات الراهنة ورؤى متقدمة لمستقبل آت.

" ســـهير القلماوى ... وأنــــــا "

أحمد شمس الدين الحجاجى

مإذا يمكن أن أكتب عن سهير القلماوى وهى الأستاذة التى أدين لها بالكثير. لقد منحتنى أمي نور الحياة وربتنى، ومنحتنى سهير القلماوى نور العلم. فعلمتنى فأنا مدين لكليهما بالحياة . فأنا بضعة منهما وقد شكلا العقل والقلب معا .

وحين تسألنى الأستاذة الدكتورة هدى وصفى أن أكتب عن سهير القلماوى فإنى أقف حائرا أأكتب بحثا أوضح فيه قدرتها العلمية ودورها العلمى والإنجاز الذى حققته فى أعمالها؟ وإنى أشعر أن هذا شئ يستطيع أى باحث جاد أن يحققه . ولكن هناك شيئا بينى وبين سهير القلماوى لايشاركنى فيه أحد، وهو العلاقة الخاصة والحميمة والوطيدة بينى وبينها، فأنا مدين لأستاذيتها الدين الذى يدين به الولى الصوفى لشيخه وهو يقوده فى عالم الغيب ليتعرف على الوجود ويخطو خطوه فيه حتى لايضل ولايستطيع الشيطان أن يغويه بالقدرة التى منحت له . فالقدرة التى يمتلكها الولى مردها إلى شيخه المعلم . فلو أدرك أنها ملكه لضل وتاه وسقط فى الجحيم . وللمتصوفة كلمة باقية فى هذا الموضوع " من لاشيخ له فشيخه الشيطان ". وأنا أرى سهير القلماوى هى المعلم وهى الأستاذ الذى فتح لى باب المعرفة فى هذا الوجود.

وانى لأشعر أن تجربتى معها هى خير مايمكن أن أقدمه هنا . ولعل فيها بعض مايوضح جوانب الأستاذ المعلم والتى يمكن أن يكون بعض من تلامذتها قد رأوها بوضوح، ولكنهم بالتأكيد رأوها بطريقة مختلفة عما رأيت . فلكل منا رؤيته وقدرته على الفهم وعلاقة مايرى بنفسه . وخير ماأكتبه عنها هو علاقتى بها .

* * * * *

ولقد بدأت هذه العلاقة مع بداية تركى الصعيد والذهاب إلى القاهرة، وعندما تحرك القطار بى من الأقصر فى عام ١٩٥٥ بعد انتهاء امتحانات الشهادة الثانوية . لم أكن أفكر فى دخول الجامعة . كنت أفكر فى القاهرة مركز الاشعاع الأدبى الذى يمكن أن يتيح لى فرصة أن أدخل عالمها، فالأدب ليس فى حاجة إلى شهادات . وإذ بالقاهرة تأكلنى فلم أكن بها سوى قطرة فى محيط . جميع المفاهيم التى قدمت بها إلى القاهرة تتكسر . الشعر ليس هو الشعر . فلقد هد الشعراء عمود الشعر القديم . وحركة الشعر الحر تبدأ قوية وكتابة القصة تغيرت . يوسف إدريس أخرج مجموعته **"أرخص ليال"** ويقدم الكتابة القصصية الجديدة .

طه حسين يقدم المجموعة الجديدة وسهير القلماوى تلقى حديثا فى الإذاعة عن يوسف إدريس يمثل نبوءة عنه، تتحقق النبوءة ليصبح واحدا من أهم كتاب القصة القصيرة فى العالم العربى .

وتقفل أبواب الأمل إزائى، ولم يكن أمامى من طريق سوى الالتحاق بالجامعة فدخلت قسم اللغة العربية لأبدأ البداية الصحيحة لمن يريد أن يحترف مهنة الأدب . وبعد دخولى الجامعة اكتشفت أنها ليست البداية الصحيحة فما أكثر مايدرس الطالب فى قسم اللغة العربية. أشياء لاتجعل منه شاعرا، أو قصاصا أو مسرحيا. وإنما تجعل منه عارفا لطبيعة حرفة الأدب . كان هذا الاحساس ممثلا لخيبة أمل كبيرة . فقررت أن أهمل مالا أحب من المواد وأن ألتزم بكل مايتصل بدروس الأدب .

وكانت سهير القلماوى تلقى محاضرات لطلبة السنة الثالثة فى مادة النقد القديم وفى السنة الرابعة محاضرات فى مادة الأدب الحديث وانتظمت فيهمـــــا.

فى هذا العام رقيت سهير القلماوى إلى درجة الأستاذية وحصلت على جائزة الدولة التقديرية ثم أصبحت رئيسا لقسم اللغة العربية . وهنا ذهبت لأهنئها . دخلت حجرة القسم فليس لرئيس القسم حجرة خاصة به، كانت تجلس أمام أحد المكاتب فوقفت أمامها .. لم أتكلم ولم يخرج من فمى حرف واحد، فقط نظرت إليها نظرة طويلة ونظرت إلى منتظرة أن أقول شيئا ولم أقل شيئا وخرجت .

لقد كنت منبهرا بسهير القلماوى وعشت عمرى كله منبهرا بها . والغريب أنى لم أرهب أحدا بعد أبى. لقد كنت مشهورا بين زملائى وأهلى بقدرتى على المواجهة . وهاأنذا أقف أمام سهير القلماوى عاجزا حتى عن النطق . خرجت من مكتبها، عشت أياما طويلة أفكر فى إخوتى البنات، فأنا صعيدى من الأقصر كان أقصى تعليم وصلن إليه هو نهاية الدراسة فى المدرسة الإلزامية . وجميعهن مشهورات بالذكاء والحكمة . وأنا شخصيا كنت فى صف توقف أختى الصغرى عن التعليم وكنت أسائل نفسى أى جريمة ارتكبت فى حق أخواتى البنات وغيرهن كثيرات . مإذا لو تعلمن؟ ألا يمكن أن تكون فيهن واحدة مثل سهير القلماوى . المرأة التى تقف على رأس قسم اللغة العربية ، الحازمة الجادة القادرة على أن تفرض احترامها على جميع الرجال. ومن يومها وأنا أقف مع تعليم المرأة ودخلت صراعا حادا داخل أسرتى الصغيرة والكبيرة من أجل تعليمهن .

لقد صنعت سهير القلماوى تغييرا كبيرا فى شخصية الصعيدى المتزمت. لقد كانت سهير القلماوى المعلم الحقيقى فى كثير من خطوات حياتى، وكنت أغار عليها من كل من يريد أن يمسها بسوء ولو بكلمة .

أذكر أن واحدا من الأدباء كتب عدة مقالات فى صحيفة الآداب البيروتية يهاجم فيها سهير القلماوى هجوما لفظيا مقذعا، وتألمت وأردت أن أنشر ردا عليه ، وعلمت سهير القلماوى فأرسلت إلى وطلبت منى ألا أرد عليه . أو أنشر حرفا . وقالت كلمة مازلت أذكرها . لو كان مثل هذا الكلام يؤلمنى لما أصبحت سهير القلماوى . هذه الجملة المؤكدة لقوتها كانت تدفعنى دائما إلى مزيد من احترامها ولمزيد من احترام كل امرأة تدافع عن حقها فى الوجود بألا تخشى كلمة كاذب يحاول أن يجرح بها إنسانيتها ووجودها بصفتها أمرأة وإنسانا.

لقد اقتربت من سهير القلماوى فى السنة الثالثة فى الكلية. فلقد عرفت أنها تعرف عنى الكثير وأنها تعرف إهمالى لكثير من المواد التى تدرس فى القسم والتى لا أعدها من مواد الأدب .

ولم تعبر لى عن شئ من اعتراضها على ماأصنع . وذات مرة أرسلت إلى لتبلغنى أنها علمت أنى أكتب مسرحيات وأنها تريد أن تقرأ لى . فأعطيتها مسرحية عنوانها "الخرافة الكبرى" " عن الحرية والصراع بين قابيل وهابيل. قرأت المسرحية وأخذتها إلى البرنامج الثانى وكان هذا البرنامج قد تكون حديثا ليقدم الحركة الأدبية والثقافية . وألقى الدكتور على الراعى حديثا عن المسرحية . وكانت سهير القلماوى سعيدة سعادة بالغة ... وطلبت منى أن أذهب إلى البرنامج الثانى لآخذ صورة من المقال .

كانت سهير القلماوى تعتز بتلامذتها اعتزازا غير عادى. كانت تجمعهم فى ردائها. والغريب أن معظم طلبتها والخارجين من ردائها كانوا يمثلون تجمعا مختلفا فمنهم الناصرى والاشتراكى والإخوانى والوسطى، كانوا يمثلون عوالم شتى اجتمعوا على أستاذ واحد وهو سهير القلماوى . وكانت علاقتى بهم قوية جدا كان منهم عبدالمحسن طه بدر رحمه الله وعبدالمنعم تليمة وطه وادى وسيد النساج وجابر عصفور وأحمد على مرسى وارتبطت بها نبيلة إبراهيم وسيد البحراوى برباط علمى وثيق وكذلك كثير من الباحثين فى مصر والعالم العربى . لقد كان اعتزاز سهير القلماوى بتلامذتها مضرب الأمثال فهى قد وقفت بجوارهم ودفعتهم نحو العلم والقيادة العلمية فى كل اتجاه علمى اتجهوا إليه .

وكنت أدرك إدراكا واضحا فى السنة النهائية لدراستى أن هذا سيكون آخر عام لى فى كلية الآداب، فلم أكن أفكر فى الدراسات العليا أو العمل فى الجامعة، فقد كنت أتصور أنى سأعيش فنانا كاتبا للمسرح . وقد بدأ إحساسى بأن هذا العام عام الوداع للعلاقة الحميمة بينى وبين سهير القلماوى، وكان ذلك يؤلمنى حتى استدعتنى سهير القلماوى وحدثتنى بلهجة حازمة صارمة .. أوقف فوضوية الفنان فيك وشد حيلك هذا العام ... لتستمر طالبا فى الدراسات العليا ... وكانت تشاركها هذا الرأى الدكتورة هدى حبيشى المدرس فى قسم اللغة الانجليزية فى ذلك الوقت، كان كلمات سهير القلماوى بالنسبة لى أمرا يجد هوى فى نفسى فأنا أريد أن تمتد علاقتى العلمية والإنسانية بسهير القلماوى . وفعلا التحقت بالدراسات العليا .

وكانت بطالة الجامعيين فى ذلك الوقت متفشية بشكل حاد، فعملت مدرسا فى مدرسة الأخشيد الابتدائية الخاصة بالمنيل براتب ستة جنيهات فى الشهر. وعلمت سهير القلماوى فاستدعتنى وأخبرتنى أنها اختارتنى لأعمل باحثا وجامعا للتراث الشعبى بمبلغ خمسة وعشرين جنيها فى مركز أنشئ حديثا للفنون الشعبية، فرفضت فأنا لم أكن أريد أن أعمل فى ذلك الوقت فى الفنون الشعبية ولم أكن أريد أن أغير اتجاهى نحو المسرح. وأظن أنها فوجئت برفضى ولكنها احترمت موقفى وردت بسرعة – تريد أن تعمل فى اليونانى والرومانى تقصد المسرح، قلت لها: نعم. ولم أكن أعلم بعد ذلك أن ماطالبته منى سهير القلماوى قد أصبح طريقى الذى يعرفنى الناس به .

وشعرت منها بالرضا وأن أقدم لها خطة بحث الماجستير عن " النقد المسرحى فى بداياته الأولى " وسرت فى طريقى . توفى والدى رحمه الله وعملت فى أسوان وهى مكان بعيد عن منطقة عملى البحثية، فمادة البحث موجودة فى الصحف والمجلات القديمة الموجودة فى دار الكتب بالقلعة ودار الكتب بباب الخلق وكنت أشعر بأنه من الضرورى أن تعرف أنى متابع للعمل فى البحث . وكنت أقدم لها بعض الدراسات التى لم تكن تمثلنى بحق وكانت تعلم أنى أريد فقط أن أرضيها فانتظرت حتى عدت إلى القاهرة وأنهيت بحثى وقدمته إليها كاملا وأعطتنى موعدا لمقابلتها لتقول لى رأيها فى البحث وعدت إليها فى الموعد المحدد الذى كان يمثل لحظة حاسمة أرتنى قوة سهير الإنسانية والأخلاقية، وذهبت إليها ولم أجدها. كانت فى اجتماع مع مدير الجامعة انتظرتها فى حجرة القسم ودخل زميل وصديق عزيز على نفسى اختلف معها فهو يرى أنها لاتريد تعيينه معيدا فى القسم وتمنعه مما يرى أنه حقه. وأخبرنى الصديق أن كثيرا من طلبة سهير القلماوى لايحادثونه خشية منها وعندما رآها الصديق قادمة من بعيد خرج .

ودخلت سهير القلماوى الحجرة وجلست على كرسيها وفتحت درج مكتبها وأخرجت مظروفا به رسالتى موقعا منها بالموافقة على طبع الرسالة . ومع فرحتى بهذه الموافقة كنت حزينا وأنا أرى أحد أصدقائى الشبان لايرى فى الدكتورة سهير ماأراه . ولم أترك مكانى وصوتها يطلب منى أن أذهب لأسرع بطبع الرسالة فقلت دون أنظر إليها .. "أنا عايز أتكلم فى موضوع يادكتوره ... وتحدثت إليها بأنى غير موافق على رفض طلب صديقى أن يعمل معيدا بالقسم . وإذا بوجه الدكتورة يتغير .. صديقك هذا كتب فىّ شكاوى مملوءة بالأخطاء ووضعت ورقة الشكوى أمامى وبالطبع لم أنظر إليها وانما قلت: إنه ابنك ومن الممكن أن يخطئ والمطلوب تسامحك فأنت أمنا جميعا . كانت هذه أول مرة أستبدل فيها كلمةأم بكلمة أستاذة، وكانت هذه أيضا أول مرة يدور بينى وبينها حوار فيه اختلاف من هذا النوع فلم أكن أريد أن أخسرها وكنت أتمنى أن يتغير موقفها من صديقى .وأنهت الدكتورة سهير هذا الحوار ياأخى كلمنى مرة عن نفسك . فقلت لها أريد أن يتعين هذا الصديق فأنت فى نظرى كبيرة جدا .

وخرجت وأنا أشك فى أنى قد أكون أغضبتها، وجاءت ساعة الدفاع عن درجة الماجستير وجلست أمام اللجنة المكونة منها ومن الدكتور شكرى عياد وعبدالحميد يونس الذى بدأت به المناقشة ثم الدكتور شكرى عياد وبعدها جاء دورها . وكنت أشعر أن شيئا سيحدث هل غضبت منى سهير القلماوى أم أن ماصنعته لم يؤثر فيها . وحدثت المفاجأة بالنسبة لى، تكلمت سهير

القلماوى لمدة خمس وأربعين دقيقة عن الرسالة وقيمتها ثم عن شخصية الباحث وأعطتنى صفة الفنان المدافع عن وجهة نظره والذى يحمل موقفا يصر عليه وهو موقف جدير بالاحترام . كانت المناقشة بينى وبين أساتذتى صاخبة صاحبها جدل طويل . وعندما تحدثت سهير القلماوى كنت مجرد متلق تمنيت لو سجلت كلمتها لأسمعها لأولادى بعد ذلك . سهير القلماوى الأستاذة التى سجلت موقفا بأن اختلاف الأستاذ مع التلميذ لايفسد للود قضية . التقت بى فى اليوم التالى، لقد ذهبت لأشكرها فإذا بها تقول لى أنها عندما ذكرت نتيجة الامتحان وهو حصول الطالب على درجة الامتياز بإجماع الآراء كانت تريد أن تقول لى أن أحدا لم يعطنى شيئا من عنده وأن هذا حقك طبيعى لم يكن هذا القول يطربنى على معناه الحقيقى ولكنه كان يطربنى أن تقوله سهير القلماوى ليؤكد لى المعانى الرفيعة فى سلوكها المتميز مع تلامذتها فلاشك أن لها مواقف من هذا النوع مع كل واحد منهم على حدة، محاولة إعطاء الثقة للتلميذ حتى يكبر ويصبح الأستاذ أو الشيخ المعلم لتلاميذه وهى سمة تمتع بها معظم من تتلمذوا على يديها، تعطى وتنكر أنها أعطت، وتكملة لدورها المعلم فإنه ما إن انتهيت من الحصول على الماجستير حتى رأت سهير القلماوى أن لتلميذها مكانا فى عالم المسرح عليها أن تساهم فى تقديمه إليه . فأرسلت إلى ذات يوم فى أوائل العام الدراسى سنة ٦٥ فذهبت إليها فأبلغتنى أن عميد المعهد العالى للفنون المسرحية يريد أن يرانى . فذهبت إليه والتقيت به فوعدنى بالعمل معيدا بالمعهد . الغريب أن هذا الوعد كان أول علاقة ذهنية لى بالتفكير فى العمل الجامعى ولم يتحقق هذا الوعد لأسباب كثيرة ولكنى عملت عاما بعد سنوات بالمعهد منتدبا عاما دراسيا كاملا جعلنى أتوقف تماما عن التفكير فى العمل به.

وبدأت مع سهير القلماوى فى التسجيل لدرجة الدكتوراه فىموضوع الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر وكنت أرافقها فى سيارتها ومعنا تلميذها المخلص عبدالمحسن طه بدر حين قالت له: أحمد لم يتعبنى أبدا إنه يعرف مايريد وسيكمل طريقه .

وكان الغريب فى الأمر أن بحثى فى الماجستير عن بواكيرالنقد المسرحى جعلنى أدرك أن للتراث الشعبى دورا كبيرا فى تشكيل المسرح العربى كله وعندما دخلت فى موضوع الأسطورة كنت أقتحم التراث الشعبى من أوسع وأعمق أبوابه ولم أكن أدرك أن ماطلبته منى سهير القلماوى من أن أعمل فى التراث الشعبى هو الذى سيكون مركز اهتمامى الأول والذى سيعرفنى الناس به .

لم يمر وقت طويل على حصولى على الماجستير وتسجيلى للدكتوراه حتى كانت سهير القلماوى تقوم بنفسها بتعيين صديقى معيدا فى قسم اللغة العربية وداخل القسم ازدادت معرفته بها وتحولت عواطفه إلى حب تلميذ جارف لأستاذته .

وانصرفت إلى عملى فى بحث الدكتوراه وأخذت أشعر بالاحباط فمعظم الأبحاث التى تناولتها تعرضت لها من خلال الحديث عن الدين المصرى القديم وذهبت إليها أحمل قدرا كبيرا من التشاؤم فأنا لا أملك أدوات البحث فى الأسطورة كعلم . فقدمت لى مجموعة من الكتب عن الأسطورة وابتسمت وهى تقول – لا أحد يبدأ طريقا جديدا يملك أدواته كاملة . ولكنك ستملكها قبل أن تنتهى من بحثك، المهم أن تصبر فى عملك .

كانت سهير القلماوى تتكلم دائما عن أولئك الذين عبروا البحر تقصد أوربا بحثا عن العلم وماستفادوه هناك من علم واتساع رؤية، فأمثال هذه الموضوعات تحتاج إلى السفر إلى جامعاتها . وكان هذا بالنسبة لى مستحيلا فهذا يحتاج إلى أموال كثيرة أو رعاية الدولة . وأنا شخصيا كنت قانعا فى مكانى مدرسا بالتعليم الثانوى .

وفى أحد الايام أرسلت جامعة هانكوك للغات الأجنبية فى كوريا تطلب من قسم اللغة العربية محاضرا، ولم تكن الجامعة تسمح للمعيدين بالسفر للتدريس بالخارج واقترح أصدقائى فى القسم، النعمان القاضى رحمه الله وعبدالمنعم تليمه وأحمد مرسى وجابر عصفور، إرسالى إلى هناك وكانت سهير القلماوى رئيسة القسم قد كتبت اسمى قبل أن تعلن الموافقة على سفرى.

وأعددت العدة للسفر وحملت معى مصادر الدراسة بالعربية . وسافرت إلى كوريا وأملى كبير فى أن أستطيع امتلاك أدوات بحثى . ولم تكن كوريا بلدا أوربيا وإنما كانت بلدا فقيرا يخطو خطواته الاقتصادية الأولى . وكانت مصر تسبقه كثيرا . وكانت فكرة النمو الاقتصادى تمثل هما شاغلا للدولة وللأفراد . العمل هو أساس الحياة فى كوريا . يعيش الإنسان بأقل زاد، الأرز ونوع من المخلل "الكمشى" والسمك الصغير المجفف الذى يخلطه بالأرز . وأخذت أبحث عن الأسطورة فإذا بى أعود إلى موقعى فى مصر وهو قراءة الكتب عن الأسطورة فجعلتها همى الأول . وبعد أن تعرفت على المجتمع الكورى اكتشفت الأسطورة فى حياة الكوريين رأيتها عقيدة معاشة ورأيت الشعائر الشامانية تمارس فوق قمم جبال كوريا فى أعيادهم الدينية ورأيت البو ذيين فى معابدهم يعيشون الطقوس البوذية . واستهوتنى الحياة الأسطورية فشاركتهم فى كل طقس ذهبت لأشاهده ووسط الشعائر الأسطورية التى عشتها انتقل بى العقل إلى العالم العربى وقضية المسرح وعدم ظهوره. تلك القضية التى حيرت العلماء وجعلت لكل منهم رؤية مختلفة فى تحديد الأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح فمنهم من ردها إلى عجز العقلية العربية، ومنهم من ردها إلى عدم تكون الدولة. وسارت هذه القضية فى اتجاهين أحدهما يدين العرب والثانى يدافع عنهم .ووسط هذه الشعائر تكشفت لى الأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح فلم تكن سوى الأسطورة التى رأيتها فوق جبال كوريا. الأسطورة التى تمنح الحياة للأشياء جميعا وتجعل أرواح الموتى الأجداد قوة حية فاعلة فى الوجود يتكرر فى الشعيرة تمثيلها، ليست موجودة فى عالم الجزيرة العربية ، الأسطورة فى كوريا ارتبطت بالخصب والأسطورة فى الجزيرة العربية ارتبطت بالجفاف والبحث عن الحياة. أسطورة الخصب تقوم شعيرتها على اعادة تمثيل الحياة بينما أسطورة الجدب لايعاد فيها تمثيل الحياة متجسدة فى المسرح الذى ارتبط بأسطورة الخصب وهنا كتبت كتابى " العرب وفن المسرح" لأفسر فيه ظاهرة عدم وجود المسرح ورددتها إلى طبيعة الأسطورة العربية .

وبعد أن اقتحمت الأسطورة عالمى كله تكشفت أيضا أننى فى مصر لم أكن أعيش فى حياتى فى الاقصر إلا فى الأسطورة المصرية التى تشكلت من اختلاط العقيدة المصرية القديمة بالمسيحية والاسلام . حين أدركت ذلك وجدت أن على أن أوقف نشوة الحياة التى عشتها مكتشفا لرؤية الأسطورة والعيش فى جنبها وأن أعبر البحر أريد لبحث الأسطورة علميا كما تريد أستاذتى سهير القلماوى . وذهبت إلى أمريكا والتحقت بجامعة بركلى ولم أبق بها طويلا فقد استهوانى التلقى بعيدا عن قاعة الدرس فتركتها واتجهت إلى اوربا أعمل وأدرس حتى وجدت الأسطورة مرة ثانية عند قبائل الغجر فى فنلندا وهنا شعرت أنى أستطيع الآن أن أبدأ فى بحثى فعدت إلى مصر سنة ١٩٧٠م وقدمت إلى الدكتورة سهير القلماوى كتاب " العرب وفن المسرح" كنت أريد أن أقول لها إننى كنت أعمل فى غربتى بلا توقف .

وحين عدت كانت سهير القلماوى قد استقالت من رئاسة قسم اللغة العربية لتعمل رئيسا لهيئة الكتاب . وعلمت أن كثيرا من زملائى قد اعترضوا على ذهابها للعمل فى الهيئة فهم يرون أنه لاشئ يعلو على أستاذية الجامعة .

واختارت سهير القلماوى تلميذها عبدالمحسن طه بدر ليكون وكيل إدارة الهيئة ولكنه كان متشددا فى أمر العلاقة بين الأستاذ والمناصب الحكومية ولم تغضب سهير القلماوى واتجهت إلى تلميذها الشاعر صلاح عبدالصبور حيث نقلته من التعليم الثانوى من الدرجة الخامسة إلى الأولى ليكون صلاح عبدالصبور وكيل الهيئة العامة للكتاب . وعوتبت سهير القلماوى فيما صنعت . وكان رأى سهير القلماوى بسيطا لقد عينت الدولة صلاح عبدالصبور فى الدرجة الخامسة والدولة تعينة أيضا فى الدرجة الأولى، صلاح عبدالصبور الشاعر الفذ يستحق هذه الترقية سواء أكانت سهير القلماوى مديرة للهيئة أم لم تكن مديرة . كان تقدير سهير القلماوى لصلاح عبدالصبور الشاعر هو أكبر تقدير وجه إليه فى هذه الفترة .

وقد أثبت صلاح عبدالصبور جدارته وأنه يستحق تكريم سهير القلماوى، فكان يقوم بعمله على خير وجه دون أن يشغله عمله فى الهيئة عن ممارسة إبداعه الشعرى والأدبى .

وذات يوم دخل عليها صلاح عبدالصبور ليبلغها أنه وقع عقدا مع ناشر لبنانى لينشر له بعض أعماله وناقشته سهير القلماوى فى هذا الأمر إذ كيف يكون مسئولا عن دار نشر كبيرة ثم ينشر فى لبنان؟ فأبلغها أنه فى حاجة إلى نقود. حمدت له سهير القلماوى صراحته وغفرت له مارأته خطأ. وطلبت منه ألا يكرر ذلك . ولم تمض أيام حتى جاءها الوشاة بشكوى عما صنع صلاح عبدالصبور وقالت لى بالحرف الواحد: كيف أحاسب انسانا صادقا اعترف لى بخطأ ارتكبه؟

ولم تنشر سهير القلماوى كتابا واحدا من كتبها الكثيرة سواء أكانت تأليفا أو ترجمة فى الهيئة ، فقد كانت ترى أنه من العار أن تأخذ مليما واحدا من الهيئة وهى رئيسة لها، ثم أعطت كتابها "المحاكاة " لأحد تلامذتها لينشره ولم تأخذ مليما واحدا على هذ النشر، وعندما تركت الهيئة وعادت إلى عملها أستاذا فى الجامعة عانى صلاح عبدالصبور الكثير، فمدير الهيئة الذى خلف الدكتور سهير عاقبه بصمت لأنه تلميذ سهير القلماوى فجعله وكيلا للهيئة بلا اختصاصات. انتدب صلاح عبدالصبور بعد ذلك ليكون مستشارا ثقافيا لمصر بالهند وعاد ليصبح رئيسا للهيئة العامة للكتاب فكان خير مدير للهيئة وكانت أيامه أزهى عصورها كون فيها عددا من الصحف التى أصبحت من أهم الصحف العربية فى عالم الأدب والكتاب وكان مكتبه منتدى حيا للأدباء والمثقفين. لقد أكد صلاح عبدالصبور استشراف الدكتورة سهير وقدرتها على رؤية الرجال ومعرفتهم.

أنشأت سهير القلماوى مجلة الفنون وكان صلاح عبدالصبور نائبا لرئيس التحرير. وفوجئت بالدكتورة سهير القلماوى تضع الفصل الأول من كتاب "العرب وفن المسرح" فى صدر مقالات المجلة . وقرأت كلمة نائب رئيس التحرير صلاح عبدالصبور وتعجبت أيضا فهو ينوه بمقالى .

ووسط رضائى بنشر سهير القلماوى لمقالى قررت أن أتوقف عن العمل فى التعليم الثانوى فكرت أن أعود لنفسى كما بدأت إلى حلمى القديم أن أعمل بالكتابة، ولكن سهير القلماوى ألقمتنى حجرا، أبلغتنى بطريقتها أنها غير راضية عن صنيعى – أخشى ياأحمد أن يكون اتساع رحلتك أفقدك الانضباط . والآن اجلس واكتب بحثك وفعلا تركت كل شئ وأقفلت الباب على نفسى. وأخذت أكتب وأعطيتها جزءا مما كتبت، كنت أفسر فيه الأسطورة تفسيرا فرويديا. وعدت إليها ومعى فصل آخر متصورا أن أسمع مدائحها فيما كتبت، أعطتنى أوراق البحث التى قرأتها، ولم تقل لى شيئا غير كلمة واحدة: ماهكذا تكتب الرسائل . أخذت الأوراق. ذهبت إلى المنزل لأحرق الأوراق جميعا وألزم بيتى لمدة عام وبقيت لم ألتق فيها بسهير القلماوى، وباستثناء مدة غربتى كانت هذه أطول فترة أغيب عنها فلم أكن أريد أن أخيب ظنها فى وكان على أن أستعيد نفسى باحثا . كانت غيبتى فى بيتى تكوينا جديدا . كانت فترة دراسة وتأمل وحياة مع الأسطورة والمسرح . وبدأت أكتب الرسالة. لن أنسى هذه الأيام . لقد كانت تمثل صحوة عقلية نادرة لى . كان النوم جزءا من عملى فلم أنم فيها أكثر من خمس ساعات فى اليوم كان البحث يقتحم فيها أحلامى . فإذا استيقظت لا أستعيد قراءة ماكتبت وإنما أكمل من آخر كلمة كتبتها وأخذت أذهب لمقابلتها لأقدم لها ماكتبت وأخبرها أنى فى طريقى للانتهاء .هذه المرة لم تأخذ الأوراق معها إلى منزلها وإنما تركتها فى أحد أدراج مكتبها واستمر لقائى الأسبوعى معها حتى أعطيتها آخر فصل فى الرسالة . فنظرت إلى ثم أخرجت الفصول التى أعطيتها إياها من درج مكتبها وضمت إليها الفصل الأخير. والتقيت بها بعد ذلك وقد قرأت البحث وأجازته للطبع وحدد موعد للمناقشة وكان يوم المناقشة يوما مشهودا، فقد عشت أياما لم تذق فيها عينى النوم وجلست ساعة المناقشة فاقد القدرة على الحس بمن حولى . كانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور عبدالحميد يونس والدكتور عبدالقادر القط ونتيجة لفقد التوازن كنت متوترا، وغليظا فى ردودى بصورة لم تعهدها فى . لقد كنت أمثل صورة الصعيدى فى معركة يدافع فيها عن نفسه وليس فى مناقشة يرد فيها على أساتذة أجلاء، أشارت الدكتورة سهير إلى دكتور عبدالمحسن طه بدر ليشعل لى سيجارة، فمع أنى كنت مدخنا شرها إلا أنى لم أدخن سيجارة واحدة أمامها . وقد تصورت أن هذا التوتر

والحدة التى كانت واضحة على مردها إلى عدم التدخين، وأشعلت سيجارة وراء سيجارة ورأت الدكتورة سهير أنى لم أهدأ. فكتبت ورقة وأشارت إلى الدكتور عبدالمحسن أن يعطيها لى فقرأت الورقة وإذا فيها كلمة " تحشم " هنا أدركت أن الأمر قد زاد عن الحد فحاولت جاهدا الهدوء والتوقف عن الرد الغليظ . وجاء دورها فى المناقشة، لم تقل عنى ماقالته فى مناقشة الماجستير تغيرت نبرتها تماما كانت أول كلمة قالتها أحمد شمس الدين الحجاجى لم يتغير ويبدو أنه لن يتغير ثم انتقلت إلى موضوع الرسالة .

وبعد أيام من المناقشة قالت لى الدكتورة سهير رأيت فيك أشياء لم أكن أعرفها من قبل . ولم أرد. واتجهت الدكتورة إلى د. عبدالمحسن لتطلب منه أن يقرأ الرسالة ليعرف قيمتها العلمية والجهد الذى بذل فيها وقارنته بعمل مقارب لها فى الموضوع ورأت أن هناك فرقا كبيرا بينهما. قد ترق سهير القلماوى معى وقد تغلظ وهى دائما بالنسبة لى المعلم الذى يعرف متى يرق ومتى يغلظ. لقد طبعت الرسالة فى كتاب وأهديته لها وآلمنى أن يسقط الاهداء فى الطبعة الثالثة . ولاشك أنى سأعيده إن كانت هناك طبعة أخرى للكتاب .

سافرت بعد المناقشة إلى أمريكا لأعمل فى واحدة من أكبر جامعاتها . وعلمت وأنا هناك أن الدكتورة سهير قررت تدريس بحث الدكتوراه على طلبة السنة الرابعة فى قسم اللغة العربية فى مادة الأدب المقارن . وبدأ الحاح الدكتورة سهير القلماوى على أن أعود وكان أصدقائى من تلامذتها أيضا يرون هذا الرأى النعمان القاضى وعبدالمنعم تليمة وجابر عصفور وجاء أحمد مرسى خصيصا إلى أمريكا ليبلغنى بضرورة عودتى إلى مصر. وكان أن عدت وسعدت سعادة غامرة وهى ترانى أقوم بعملى فى القسم .

حين عدت للعمل فى القسم كانت سهير القلماوى قد انتخبت عضوا فى مجلس الشعب . ووقف بعض تلامذتها يعترضون عليها قيامها بهذه المحاولة ولكنى كنت أفهم دوافعها تمام الفهم إنها معلم وموجه تؤمن بوظيفة المعلم فى التوجيه والتغيير . فهى لاتؤمن بالعلم من أجل العلم . وإنما العلم من أجل البناء والنهوض بالأمة، علاقتها بطلبتها علاقة المعلم الموجه الذى يبنى شخصا من أجل أن يقوم بدور فعال فى مجتمعه، امرأة قادت الرجال وبنتهم وضربت المثل الأعلى على قوة المرأة ودورها فى بناء مجتمعها .

لقد كانت من أوائل الفتيات اللاتى التحقن بالجامعة وتخرجت فيها سنة ١٩٣٣ . وكانت أول فتاة مصرية تحصل على الدكتوراه سنة ١٩٤١ . وكانت رئاستها لقسم اللغة العربية تدعم دور المرأة والحكمة فى القيادة، كما كانت مضرب المثل للنزاهة وحكمتها فى القيادة ثم كانت مضرب المثل للنزاهة والقدرة على الإدارة فى منصب من المناصب العامة وهو رئاستها للهيئة المصرية العامة للكتاب وإقامتها أول معرض دولى للكتاب فى مصر. ولم يقم هذا المعرض لقيمة جمالية وإنما كان ليزداد الاهتمام بالكتاب وأن توسع دائرة انتشاره. وهذا ماحدث فقد أصبح هذا المعرض نموذجا يحتذى فى معظم البلدان العربية وجعل سوق الكتاب العربى رائجة فى جميع أرجائه . لقد ركزت سهير القلماوى فى اهتمامها بالكتاب على الطفل والاهتمام به وبالكتب الموجهة إليه . لذا لم يكن غريبا أن تتجه سهير القلماوى لمجلس الشعب لتكون واحدة من صناع التشريع لشعبها فهذا الدور يمثل طبيعتها الموجهة المصلحة الراعية لمصالح الآخرين.

وإذا ما نظرنا إلى مجمل أعمالها الأدبية يتبدى فيها دور الموجه المربى، لا يمكن أن يخرج كتاب من كتبها عن هذه الوظيفة التى آمنت بها وكلفت نفسها بها . لقد كانت سهير القلماوى ملتزمة فى حياتها وفى سلوكها وفى كل ماكتبت . كان كتابها الأول أحاديث جدتى محاولة لتعلم قراءتها من خلال هذه الأحاديث وسأتوقف عند ثلاثة كتب لها وهى "ألف ليلة وليلة" و"المحاكاة" و"النقد الأدبى".

فى كتاب الف ليلة وليلة كانت أول من تعرض بالدراسة العلمية للأدب الشعبى . وكان عملها كشفا باللغة العربية للفروق بين الشفاهية والتدوين ومحاولة الدعوة بشكل غير مباشر إلى

إعادة النظر إلى هذا التراث الذى أهمله الباحثون العرب إهمالا كبيرا إلى درجة أنه عد من التسلية المحرمة فالتراث الشعبى كله عانى كثيرا من رفض الصفوة له حتى أن ابن كثير جعل الاستماع إلى رواية السير يدخل فى باب التحريم وقد أدرك أستاذها طه حسين ماأرادت من دراسة ألف ليلة وليلة فيذكر أنها أرادت : " أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين وحاولت أن ترفع ألف ليلة وليلة أول ماترفع من ذلك "[١].

ويذكر طه حسين أنها كانت تتعرض لخطر عظيم جدا فمن الآثار الأدبية والفنية مايفسده البحث إذا لم يؤخذ بما ينبغى من العناية والرفق إذا لم يكن الباحث ماهرا. وكان يمكن أن تتعرض لخطر آخر أن يكون بحثها جافا مرهقا لقارئه . ولكن سهير القلماوى نجحت كما يرى أستاذها وتلامذتها فحسها الدقيق وذوقها الرقيق ومزاجها المعتدل وطبعها المصفى كل ذلك قد جنبها هذين الخطرين جميعا فلم تجئ رسالتها منفرة من ألف ليلة وليلة ولا صارفة عنه. وإنما جاءت مشوقة إليه لأنها أظهرت مافيه من كنوز لاتقدر . وأظهرتها بحيث تشوقك إلى أن تلتمسها بنفسك فى مصادرها. فتقرأ ألف ليلة وليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعا"[٢].

لقد أدى هذا العمل دوره، فقد حقق الريادة لها فى دراسة الأدب الشعبى وتتابعت الدراسات الشعبية بعد ذلك خارج الجامعة وداخلها مسترشدة بعملها الريادى الذى قدمته سهير القلماوى. وتحقق للأدب الشعبى على يدها بأن أصبح له بدعمها القوى كرسى فى قسم اللغة العربية ولقد حققت بذلك قبل انتهاء مدة رئاستها بقسم اللغة العربية حلما راودها وراود تلامذتها الذين كانوا يحلمون بتطور الحركة الأدبية فى مصر .

وفى كتابها فن الأدب " المحاكاة " ذكرت أن كل ماترجوه أن تساهم " بجهد فى سبيل إحياء النقد الفنى عامة والأدبى خاصة[٣] كما ذكرت فى مقدمة كتابها " إننا بدأنا فى مصر فى أوائل هذا القرن العشرين نهضة فنية قوية ولكن لأمر ما تعثرت خطى النهضة، وإذا فننا يميل ميلا واضحا نحو الرداءة". إنها تذكر دون حرج أسباب تأليفها لهذا الكتاب " فكل ماأدعو إليه أن نعرف النقد الغربى الذى استوى الآن علما فى جامعات أوربا أو أمريكا فى توسع ظاهر وتعمق متزايد ومعرفة مبنية على أساس سليم فلا نكتفى بقراءة كتاب غربى مما يصدره الناشرون فى موضوعات النقد ".

لقد كان يزعجها كثيرا صدور كتب النقد الكثيرة السطحية وعدتها جريمة تضر بإحساسنا بالفن وتذوقنا له وإذا كانت سهير القلماوى صاحبة مهمة فى حياتها ومعلمة فهى ترى أيضا " أن مهمة النقد الكبرى هى خلق ذوق عام بقدر مايمكن أن تخلق الأذواق وصقل وعى فنى عام بقدر مايمكن أن يصقل الوعى الفنى حتى يتهيأ الجو الملائم الذى يستطيع الفن فيه أن يتنفس ملء رئتيه فيؤدى رسالته. وتحدد أيضا ماتريد من النقد " إننا نريد فنا يجنبه النقد مزالق الرداءة لنجنب شعورنا وتفكيرنا مزالق الرداءة أيضا" (ص ١٩).

وقد دعت فى مقدمة الكتاب إلى ضرورة ترجمة أمهات الكتب فنحن أحوج "وقد جنح الفن نحو النظريات والمناهج أن نعرف شيئا عن هذه النظريات والمناهج العامة لنتعرف طريقنا أول الأمر فنعرف ماذا يمكن أن نفيد من هذه أو تلك من المؤلفات".

لاتتوقف سهير القلماوى الداعية عن التوجيه وقد تحقق الكثير من دعوتها فما زلنا فى حاجة إلى مزيد من الترجمات للأمهات وإلى محاولة التعرف على ماذا نفيد منها.

وكتابها النقد الأدبى المنشور سنة ١٩٥٥ وهو عدة محاضرات ألقتها على طلبة معهد الدراسات العربية العالية بقسم الدراسات الأدبية واللغوية . لقد رحبت بدعوة المعهد لها لإلقاء محاضرات فى النقد الأدبى وحددت السبب فهو سبب موجه بطريقتها نحو هدف معين وهو فرصة الاتصال بطلاب غير طلابها فى جامعة القاهرة لترى " معهم بل بهم أيضا ماقد وصل إليه وعينا العلمى فى هذا الميدان"[٤].

ثم ذكرت الحاجة الماسة لدراسة النقد الغربى ليغذى نقدنا العربى الحديث ولم تنس النقد القديم فهى تريده أيضا أن يكون رافدا يغذى نقدنا الحديث . سهير القلماوى الموجه لاتنس التراث أبدا وقيمته غير أنها تعرف " أن النقد الغربى الحديث ينزع للتنظيم وهى ترى أننا فى حاجة إلى التنظيم وخلق وعى نقدى صحيح " لذلك أخذنا على أنفسنا منذ عشرين عاما فى الجامعة أن نبدأ مع طلابنا دراسة النقد الأوربى الحديث دراسة علمية سليمة الوسائل تسير جنبا إلى جنب مع دراسة النقد العربى القديم بل تتداخل فيها وتنظمها إلى حد بعيد " (ص ٢). وقد رأت " أنه من الواجب علينا قبل أن نعرض لهذه الدراسات النقدية السائدة عند الغربيين محاولين أن نبين منافذها فى الأدب العربى أن نضع المعالم الأولى لهذه الدراسة فى مقدمة ما نتعرض له حتى نعرف دائما أبدا أين نحن ومن أية زاوية نتكلم . كررت سهير القلماوى هذه التجربة على طلاب مرحلة الليسانس فى قسم اللغة العربية . فكانت محاضراتها ممثلة لتجربة متكاملة فى النقد الأدبى تكون صورة جديدة علينا فى النقد الأدبى الحديث حتى ساعة كتابة المحاضرات وركزت فى حديثها عن الناقد والمؤلف والنص ثم القيم والميزان وقدمت موضوعا جديدا. وهى العلاقة بين النص والمؤلف والمتلقى.

كانت سهير القلماوى تشع على عصرها بما أصبح بعد ذلك مناط اهتمام نقاد العالم العربى وهو النص والمتلقى الذى أصبح فيما بعد شريكا للمؤلف فى عملية الابداع الفنى ، وفى ختام كتابها وعدت وهى تتحدث عن القيم والميزان أن تعود مرة أخرى إلى الميزان الخلقى بالتفصيل وأنه سيصدر قريبا فى كتاب ولكن هذا الكتاب لم يصدر. فطبيعى أن تكون الوظيفة الأخلاقية للفن هى شغلها الشاغل .

سهير القلماوى تنبأت بسرعة حركة النقد وتطوره ومراجعته المستمرة للأحكام السابقة ليصوغها فى ضوء التغيرات التى طرأت على الإنسانية وماأكثر التغيرات التى طرأت فى نصف القرن الذى بدأ مع نشر كتابها سنة ١٩٥٥م .. تغيرت أشياء وأشياء ولكن الذى لم يتغير هو دور سهير القلماوى فى حياتنا .. هذا الدور الموجه المعلم بلا ادعاء وإنما بصبر وإشفاق على الأجيال التى تتعلم، وهى بذلك قد علمتنا كثيرا .. ولعلنا قد قدمنا لأبنائنا بعضا مما تعلمناه منها وبعضا من روحها .

إن أعظم مافى حياتنا أن سهير القلماوى كانت موجهة هذا الجيل وأنها كانت معلمتنا وأننا عشنا معها.

الهوامش:

(١)سهير القلماوى. مقدمة طه حسين. **ألف ليلة وليلة.** القاهرة. دار المعارف ، ١٩٥٩. ص ج .

(٢)السابق، ص٢.

(٣) سهير القلماوى ، **فن الأدب** — المحاكاة. القاهرة. دار الثقافة للطباعة والنشر.١٩٧٣.

(٤) سهير القلماوى ، **محاضرات فى النقد الأدبى** . القاهرة. معهد الدراسات العربية ، ١٩٥٥.

قائمة بمؤلفات الدكتورة سهير القلماوى(*)

كتب منشورة فى عدة طبعات.

١- ألف ليلة وليلة

دار المعارف - ١٩٤٣.

٢- فن الأدب (المحاكاة)

مصطفى الحلبى - ١٩٥٣

٣- محاضرات فى النقد الأدبى - ١٩٥٥

٤- أحاديث جدتى.

كتاب الهلال - ١٩٥٩

٥- دراسات فى الأدب الأمريكى

مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٩

٦- الشياطين تلهو

دار القلم - ١٩٦٤

٧- ثم غربت الشمس

دار المعارف - ١٩٦٦

٨- ذكرى طه حسين

دار المعارف - ١٩٧٤

كتب مؤلفة ومنشورة بالاشتراك

١- من روائع القصص العالمى

وزارة الارشاد - ١٩٥٧

٢- مذاهب النقد الأدبى

الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٥٨

٣ - طه حسين كما يعرفه كتاب عصره

٤ - دراسات فى أدب البحرين

معهد البحوث والدراسات العربية - ١٩٧٩

مقدمات لكتب:

١ - المرأة والعمل فى أمريكا

ترجمة حسين عمر. مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦١

٢- أحاسيس وانطباعات

تأليف إميل شوقى. مكتبة الهلال - ١٩٦٣

٣- شمس ووحل

تأليف مصطفى فوده - ١٩٦٤

٤- رحلة إلى الوراء

ترجمة سعد شوقى - ١٩٦٤

٥- سهراب ورستم

ترجمة منى يوسف - ١٩٦٥

(*) عن كتاب نبيلة إبراهيم: سهير القلماوى. منشورات هيئة الكتاب. سلسلة نقاد الأدب. سنة ١٩٩٩.

٦ـ الوهم العظيم
ترجمة منسى يوسف ـ ١٩٦٥
٧ـ بيرل بك
ترجمة دكرورى عبد الجواد ـ ١٩٦٥
٨ـ ريتشاردز أ.أ.
العلم والشعر ترجمة مصطفى بدوى
٩ـ دون كيوخته
ترجمة منى يوسف ـ ١٩٦٥
١٠ـ أليس فى بلاد العجائب
ترجمة نظمى لوقا ـ ١٩٦٥
١١ـ روائع خالدة
ترجمة نظمى لوقا ـ ١٩٦٥
١٢ ـ زواج فيجارو
ترجمة نظمى لوقا ـ ١٩٦٥
١٣ـ هائمة من اليمن
حيدرة محمد صالح ـ ١٩٧٤
١٤ـ إسلاميات أحمد شوقى
تحقيق سعاد عبد الوهاب. مكتبة مدبولى ـ ١٩٧٧

المراجعات :

١ـ التراجيديا الشكسبيرية
ترجمة حنا إلياس
٢ـ كوميديا الأخطاء
وليم شكسبير. ترجمة بدر الدين ـ ١٩٥٩. دار المعارف
٣ـ روميو وجوليت
وليم شكسبير، ترجمة مؤنس طه حسين ـ ١٩٦٠، دار المعارف .
٤ـ سيدان من فيرونا
وليم شكسبير. ترجمة عبد الحميد يونس ـ ١٩٦٠، دار المعارف .
٥ـ تاريخ الأدب الفرنسى
ترجمة محمد القصاص ـ ١٩٦١ المؤسسة العربية الحديثة
٦ـ الليلة الثانية عشرة
وليم شكسبير. ترجمة حسن محمود ـ ١٩٦٣، دار المعارف
٧ ـ مأساة الملك ريتشارد الثانى
وليم شكسبير، ترجمة حسن محمود ـ ١٩٦٣، دار المعارف
٨ـ حياة المكفوفين
ترجمة بدران. دار النهضة العربية. ١٩٦٤.
٩ـ رحلة إلى الشرق
ترجمة كوثر عبد السلام البحيرى ـ ١٩٦٦ الدار المصرية للتأليف والنشر.
١٠ـ القارئ العادى
فيرجينيا وولف. ترجمة عقيلة رمضان ـ ١٩٧١ . الهيئة العامة للتأليف والنشر

١١ ـ هاملت

وليم شكسبير. ترجمة محمود محمد ـ ١٩٧٢. دار المعارف

الترجمات:

١ـ العالم بين دفتى كتاب

الفريد ستيفرود مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٥٦.

٢ـ هدية من البحر

آن مورو لندبرج. النهضة المصرية ـ ١٩٥٨.

٣ـ عزيزتى أنتونيا

ويلا كاثر ـ. دار المعارف (بدون تاريخ).

٤ـ ترويض الشرسة

وليم شكسبير. دار المعارف ـ ١٩٦٠.

٥ـ كتاب العجائب

ناثانيل هوثرن. مكتبة الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٤.

مقالات منشورة فى مجلة الهلال:

ـ ما لم أقله لنفسى (مارس ١٩٤٧) ـ شهرزاد (أغسطس ١٩٤٨) ـ رسالة من والد إلى ولده (مايو ١٩٥٢) ـ موكلتى البقرة بريئة (أبريل ١٩٦٢) ـ طاغور (أكتوبر ٦٢) ـ شخصية لا أنساها (نوفمبر ٦٢) ـ المسألة بسيطة (قصة) (ديسمبر ٦٢) ـ المرأة الطائرة (مارس ٦٣) ـ نحو قاهرة خلاقة (يونيو ٦٣) ـ الرأى العام (يوليو ٦٣) ـ الدرس الذى يجب (سبتمبر ٦٣) ـ نور أحمد على طريق السلام (يناير ٦٤) ـ فى الحب والزواج (مارس ٦٤) ـ مشاكل عالمنا الحديث (مايو ٦٤) ـ نبين زين (يونيو ٦٤) ـ المنفلوطى فى كره (سبتمبر ٦٤) ـ أدب الشطار (مايو ١٩٦٥) ـ من الحريم إلى الحكم (مارس ٦٥) ـ وهبط آدم من الجنة (مايو ٦٥) ـ أديبة من لبنان (يونيه ٦٥) ـ أديب من الجزائر (يوليو ٦٥) ـ أستاذى طه حسين (فبراير ٦٦) ـ الفنون الشعبية (أبريل ٦٦) ـ شاعر أخطأ عصره (مايو ٦٦) ـ الفكاهة فى النقد السياسى والاجتماعى (أغسطس ٦٦) ـ أدب الطرق الصوفية (سبتمبر ٦٦) ـ مستقبل الفن (أكتوبر ٦٦) ـ بين الكلمة والصورة (نوفمبر ٦٦) ـ مقال فى المقال (ديسمبر ٦٦) ـ سيمون دى بوفوار (فبراير ٦٧) ـ سارة أو عبقرية الشك (أبريل ٦٧) ـ أغانى الأطفال الشعبية (نوفمبر ٦٧) ـ أقاصيص من القرآن ١٩ (يناير ٦٨) ـ الأسطورة فى أدب الحكيم (فبراير ٦٨) ـ الفن والجنس (أبريل ٦٨) ـ تطور مفهوم الجنس (يونيه ٦٨) ـ سير العظماء (يوليو ٦٨) ـ الشباب بين الرفض والثورة (سبتمبر ٦٨) ـ المرأة والحب فى مسرحيات شوقى (نوفمبر ٦٨) ـ أزمة ضمير (مايو ٦٩) ـ من خلال فنونهم يعرفون (يونيو ٦٩) ـ ملكية الإنتاج الفكرى (فبراير ٦٩) ـ فانوبا ايهافا (مارس ٦٩) ـ من مقامات الحريرى إلى قصص محمود تيمور (أغسطس ٦٩) ـ لونا تنظر للقمر (سبتمبر ٦٩) ـ الفن فى المعامل (نوفمبر ٦٩) ـ من زينب إلى زقاق المدق (مارس ٧٠) ـ مستقبل القصة (أغسطس ٧٠) ـ عالم القناع (سبتمبر ٧٠) ـ مدى الخيال فى أدبنا الشعبى (أكتوبر ٧٠) ـ الثورة الناصرية فى الثقافة (نوفمبر ٧٠) ـ البحار فى القصص الشعبى (يناير ٧١) ـ أزمة الفن فى عالمنا (مارس ٧١) ـ تطور مفهوم الجنس (أبريل ٧١) ـ الكلمة الأخيرة (مارس ٩٠) ـ العلم والثقافة (مارس ٩٠) كاتب ياسين (أبريل ٩٠) ـ ثورة المعلومات (مايو ٩٠) ـ الديمقراطية (يونية ٩٠) ـ التكوين (يوليو ٩٠) ـ رواية الجريمة (نوفمبر ٩٠) ـ مستقبل الكلمة (يوليو ٩١) ـ أطفال يتفوقون (أغسطس ٩١).

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٠٠ / ١٩٨٠